

دراسات فى نقد الفنون الجميلة ( ٦ )

صبحى الشارونى

# مدارس ومذاهب الفن الحديث

الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )




للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد

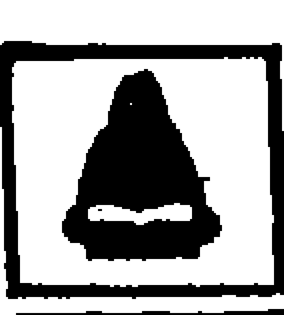
دراسات فى نقد الفنون الجميلة ( ٦ )

صبحى الشارونى

مدارس ومذاهب

# الفن الحديث

الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )



الهيئة المصرية العامة للكتاب
بالتعاون مع
الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

* مدارس ومذاهب الفن الحديث
الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )
بقلم : صبحى الشارونى

---

* دراسات فى نقد الفنون الجميلة
سلسلة ربع سنوية تصدر عن :
الجمعية المصرية للنقاد
بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب

---

* رئيس التحرير : **صبحى الشارونى**
ـ تصميم الغلاف : **للفنان سامى رافع**
ـ الإشراف الفنى : **للفنان محمد قطب**

---

الكتاب السادس
١٩٩٤

# المحتويات

# مذاهب الفن الحديث

اصطلح على تسمية المذاهب والمدارس الفنية التى ظهرت فى مجال الفنون الجميلة منذ قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانهيار النظام الاقطاعى فى أوربا ، وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى ( ١٩١٤ - ١٩١٧ ) بالمذاهب أو المدارس الحديثة . بينما يطلق اسم « الفن المعاصر » على الاتجاهات التى ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم .

وهناك من ينظرون إلى الفن الحديث من زاوية أخرى ، فيطلقون هذه التسمية على الأعمال الفنية التى تحظى بتقدير وتذوق وإعجاب الإنسان الذى نشأ وتربى فى

المجتمع الحديث - فيضعون رسوم الكهوف للإنسان الأول منذ عشرة آلاف سنة جنباً إلى جنب مع أعمال بيكاسو المعاصرة ، باعتبار أن تلك الرسوم القديمة جداً وهذه المعاصرة جداً ، كلاهما يحظى بتقدير الإنسان المعاصر . . بينما يستبعدون أعمال الفنانين الذين يرسمون لوحاتهم على منوال فنانين سابقين كانت أعمالهم تحظى بإعجاب أجدادنا منذ نحو ستين أو سبعين عاما . . وهكذا يخرجون من الفنون الحديثة والمعاصرة كل الأعمال المدرسية والأكاديمية .

وهذا التعريف الأخير يعتبر صحيحا من وجهة النظر التى تنظر إلى التطور الذى يحدث فى الذوق العام للمجتمع ، نتيجة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية التى تطرأ عليه خلال تقدمه بخطى سريعة . . فيكون الحكم على حداثة العمل الفنى أو معاصرته وفقاً لما يتقبله الذوق العام للأجيال المعاصرة . . إن « الفنون الجميلة » الحديثة والمعاصرة وفق هذا التعريف هى الأعمال التى نحس بجمالها ، وتلك التى تسعدنا بما فيها من معانٍ وأفكار واكتشافات للعلاقات الجمالية الشكلية .

ولكن هناك وجهة نظر أخرى تنظر إلى الفن الحديث من زاوية احتوائه على عناصر التجديد والإضافة

والطرافة . . فهى لا تحدد الحداثة وفق الموقع الزمنى لانتاج العمل الفنى ولا تبعاً لموقعه من ذوق الإنسان الحديث . إن هذا الرأى يهتم بالظاهرة المعروفة فى المجال الفنى والمتعلقة بالدورة الكاملة للمذهب أو اللوحة ، والتى تبدأ بالرفض الشديد من المجتمع والمهيمنين على الفن لما هو جديد وخارج على العرف والمألوف ، ثم لا يلبث أن يأتى جيل يستحسن ما رفضه الجيل السابق ، ويحتفل بما سبق رفضه ، حتى يصبح شائعاً وتكثر مستنسخاته إلى الحد الذى يجعله يدخل فى نطاق المألوف المبتذل ، فينتاب الناس الملل من فرط التكرار ، ويصبح المذهب أو العمل الفنى من التراث ، ويبدأ اتجاه آخر جديد فى احتلال مكانته .

إن هذا الرأى الثالث يعلن أن الفن الحديث ينظر دائماً إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يره أحد من قبل ، والفنان الحديث يعتبر نفسه أول من وقعت عيناه على معالم هذا الكون ، فهو الذى ينظر إلى هذه الشجرة أو هذا الوجه أو ذلك المشهد الطبيعى ، ويمعن فيه النظر ، وكأنه يتأمله لأول مرة . وذلك لكى يحس بوقعه الحقيقى والفردى فى نفسه ، دون تأثر بمعارفه السابقة أو بما رآه قبلا من لوحات فنية أو صور فوتوغرافية .

وأصحاب هذا الرى يرون أن هذا النوع من الرؤ ية هـو الذى يميـز الفنان الحـديث عن الفنـان التقليـدى أو المدرسى الأكاديمى . . وهم بهذا يفرقون بين إنتاج الفنان الحديث أو المعاصر من ناحية والفنان الـذى يقلد أنماطـاً وطُرزاً فنية سابقة دون أن يضيف إليها شيئا جديدا أو حديثا من عنده ، من ناحية أخرى .

وليس معنى ذلك أن كل فنان حديث لابد أن يرسم لـوحات « غـير معقولـة » ، فهناك من أعمـال الفنـانـين المعاصرين ما يقترب أشد القرب من الواقع ، وإن كـان يخرج دائماً عن مجرد النقل والمحـاكاة ، فـالنظرة الخـاصة والشخصية الذاتية للفنان هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى .

ويتميز الفن الحديث بشدة تنوعه وتعدد أساليبه ، لأنه يعكس ما فى الحياة المعاصرة من تعقـدّ وتنوع وصـراع ، ولكن ليس كل ما ينتجه الفنان الحديث قيِّماً وثميناً ، فهناك أعمال كثيرة شديدة التفاهة ، تحاول الدعـاية القـوية أن تضفى عليها قيمة ليست فيها . مثل هذه الأعمال قد ينتشر صيتها لفترة مؤ قتة ، ولكن لا يلبث الجمهور والمتذوقون أن يتبينوا بعد فترة زيف تلك الأعمال وتضليل الدعاية .

وفى هذا الكتاب سنستعرض مدارس الفن الحديث منذ انهيار العصر الاقطاعى وظهور النظام الرأسمالى فى أوربا الذى عبّرت عنه « الكلاسيكية الجديدة » و« الرومانتيكية » .

وهذان المذهبان هما اللذان فتحا الباب للمدارس الحديثة التالية ثم المعاصرة حيث ظهرت « الطبيعية » و« الواقعية » ثم « التأثرية » و« الوحشية » و« التكعيبية » و« السريالية » و« التعبيرية » و« التجريدية » . . . الخ .

إن ظاهرة تتابع المدارس الفنية وتلاحقها فى الفنون الجميلة المعاصرة ، لم تظهر لها أية إرهاصات فى الفنون القديمة التى انتظمت اتجاهاتها فى عصور متتابعة وبشكل له اتصاله المستمر . . حتى أن فنون الحضارات العظمى القديمة فى مصر وما بين النهرين واليونان استمرت بعضها لبضعة آلاف من السنين ولم يكن التكرار أو الالتزام بقواعد تشكيلية اصطنعتها هذه الحضارات لنفسها يمثل موقفاً معيباً . . بل على العكس كانت الأخلاق الفنية فى تلك المراحل مناقضة تماما - من هذه الزاوية - للأخلاق الفنية المعاصرة .

* * *

# الكلاسيكية الجديدة

يبـدأ تاريـخ الفن الحديث بـالمذهب « الكـلاسيكى الجـديد » الـذى أسسه الفنـان الفرنسى « جـاك لـويس دافيد » ، ويسمى هذا الفن أحيانا بـاسم « الكلاسيكيـة العائدة » . والمقصود بهذه التسمية تمييز هذا المذهب الفنى عن « الكـلاسيكيـة الإغـريقيـة والـرومـانيــة » - وهى الكلاسيكية القديمة - وكذلك « كلاسيكية عصر النهضة » التى كان شعارها إحياء الفنون الإنسانية القديمة - هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى يهدف اسم « الكـلاسيكية الجديدة » إلى تمييزها عن « الكـلاسيكية المـدرسية » التى ظهرت فى أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ،

وكانت مجرد مرحلة انتقال بين فن عصر الاقطاع وفن العصر الرأسمالى أو البرجوازى الذى بدأ بقيام الثورة الفرنسية .

لقد بدأ الاهتمام بفن التصوير الزيتى فى فرنسا منذ القرن السادس عشر عندما استضاف الملك « فرنسيس الأول » « الرسام الإيطالى » « ليوناردو دافنشى » عام ١٥١٦ . . . . ومن ذلك التاريخ أصبحت تقاليد البلاط الملكى والارستقراطية تتضمن اقتناء الأعمال الفنية ومتابعتها ، مع رعاية الفنانين والتباهى بذلك بين الملوك والأمراء ، تماماً كما كان الحال مع الشعراء العرب خلال العصرين الأموى والعباسى عندما كانوا يحظون برعاية وتكريم الخلفاء والحكام فى ذلك الوقت .

هذا الاهتمام الارستقراطى والحكومى تحول خلال ثلاثة قرون إلى اهتمام شعبى عام . .

وبقيام الثورة الفرنسية وتحويل قصر « اللوفر » الملكى إلى متحف للفنون الجميلة كان معنى ذلك هو تتويج هذا الفن ووضعه على العرش فى نفس القصر الذى حكم منه الملوك السابقون فرنسا .

كان الفن المعبّر عن العصر الاقطاعى فى أوربا يسمى

فن « الباروك » فى ايطاليا ، ويطلق عليه إسم « الروكوكو » فى فرنسا ، وهذا النوع من الفن كان يتميز بزخارف تقوم على الأقواس القصيرة والسريعة التى تشبه التفافات القواقع . . ومن هذا الطابع جاءت تسمية « الروكوكو » ، لأن كلمة « روكاى » الفرنسية تعنى النقوش القوقعية الشكل . وقد انحصر هذا الشكل الفنى فى خدمة البلاط الملكى ، وابتعد تماما عن الحياة اليومية ومشاكلها ، ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء بأسلوب يرضى غرورهم ، وأحياناً يصوِّر الرعاة أو الفلاحين أو الصيادين ، بحيث يظهرون وكأنهم دُمى جميلة ملونة لا حياة فيها ، لقد كان طرازا ناعما رقيقا يتناسب مع الطبقات الراقية العاطلة المزوقة ، ولا يصلح كأسلوب للتعبير عن الثورة والتغيير .

وتعتمد « الكلاسيكية الجديدة » على فكرة إحياء التراث القديم الذى يمثّل فى الأذهان « المرحلة الذهبية » فى الحياة الأوربية أيام الإغريق ثم الرومان .

إن هذه الظاهرة تصحب فترات النهضة والتغيرات فى البناءين الاجتماعى والاقتصادى ، ففى مصر نادت الثورة الوطنية عام ١٩١٩ بالالتفات إلى التراث ، وكان تمثال محمود مختار المعبِّر عن « نهضة مصر » يمثل الفلاحة التى

ترفع الحجاب عن وجهها معتمدة على « أبي الهول » الذى يهم بالنهوض ، رمزاً للمجد الفرعونى القديم كمثل أعلى وهدف تضعه الحركة الوطنية نصب أعينها ، ونفس الظاهرة أمكن رصدها فى العراق حيث انتشر الاتجاه لإقامة العديد من التماثيل فى ميادين بغداد وغيرها من مدن العراق للأبطال والمفكرين والقادة فى التاريخ العربى القديم ، أمثال « المتنبى » و« أبو نواس » و« عباس بن فرناس » و« أبو جعفر المنصور » . . . وغيرهم .

وفى أوربا كان العامل الذى وجه الأنظار إلى التراث الإغريقى والرومانى هو الحفائر الإيطالية عام ١٧٤٨ التى كشفت عن اطلال مدينة « بومبى » . . وقبلها بحوالى عشر

سنوات كانت الحفريات قد كشفت أيضا عن أطلال « هيركولاينوم » ( عام ١٧٣٧ ) . . فبدأ الاهتمام العلمى بالآثار فى جميع أنحاء أوربا . . وأصبحت الآثار القديمة تستحوذ على اهتمام جميع الناس فى ذلك العصر وخاصة الطبقة المثقفة . وأصبح جمع التحف القديمة هواية محمومة ، وكانت تنفق أموال طائلة على أعمال الكشف واقتناء ما يكتَشَف من التحف الفنية الكلاسيكية ، كما بدأت فى كل مكان هواية تكوين مجموعات من أعمال

النحت والمجوهرات والأوانى القديمة . . وبالنسبة للفرنسيين كانت الرحلة إلى إيطاليا تعتبر علامة على كرم الأصل . . ثم أصبحت هذه الرحلة تمثل جزءاً أساسيا فى التكوين الثقافى للشباب الذين يستعدون لبدء حياتهم العملية، فكان كل فنان ، وكل كاتب ، بل وكل من لديه اهتمام بالثقافة ، يعتقد أن الخبرة المباشرة بالآثار الفنية الكلاسيكية المكتشفة فى إيطاليا كفيلة بأن تصقل مهاراته وتزيد قدراته على الخلق إلى أقصى حد .

كان الجميع يرون فى العصور القديمة مصدراً للإحياء والتجديد ومثلا أعلى للجوانب الإنسانية الأصيلة والكاملة التى لا يمكن أن تتحقق ثانية . وفى نفس الوقت كان استلهام الأشكال الكلاسيكية يتضمن الهجوم على فن « الروكوكو » بما فيه من تكلف وبهرجة . ولكن الكلاسيكية الجديدة ظلت فى الموقف الضعيف أمام « الروكوكو » حتى ظهر الفنان « دافيد » على المسرح فى الظروف السياسية التى كانت تجتازها فرنسا قبيل الثورة .

• • •

# جاك لويس دافيد

ولد دافيد عام ١٧٤٨ . . وقد التحق بمرسم الفنان « فيان » الذى عرف بنزعته « الكلاسيكيـة المدرسيـة » ، وبعد أن تعلم أصول الرسم على يديه انتقل إلى مرسم فنان آخر قبل أن يسافر إلى روما ليستكمل تكوينه الفنى بالحياة بين الآثار الرومانية القديمة وآثار عصر النهضة وغيرها من الروائع الفنية للعصور السابقة .

لقد وضع دافيد تفسيراً جديداً خاصاً بـه للأسلوب الكلاسيكى ، ولكنه لم ينجح على الفور فى فرض تفسيره الجديد . . بل على العكس لم يكن هناك فى بادىء الأمر ما يوحى بأنه سيحتل ذلك المركز القيادى فى الفن الذى لم

يزاحمه فيه أحد . . وقد احتل هذا المركز بعد أن رسم لوحته الشهيرة « قسم الأخوة هوراتيوس » وظل يتربع عليه حتى نُفى عند عودة النظام الملكى إلى فرنسا .

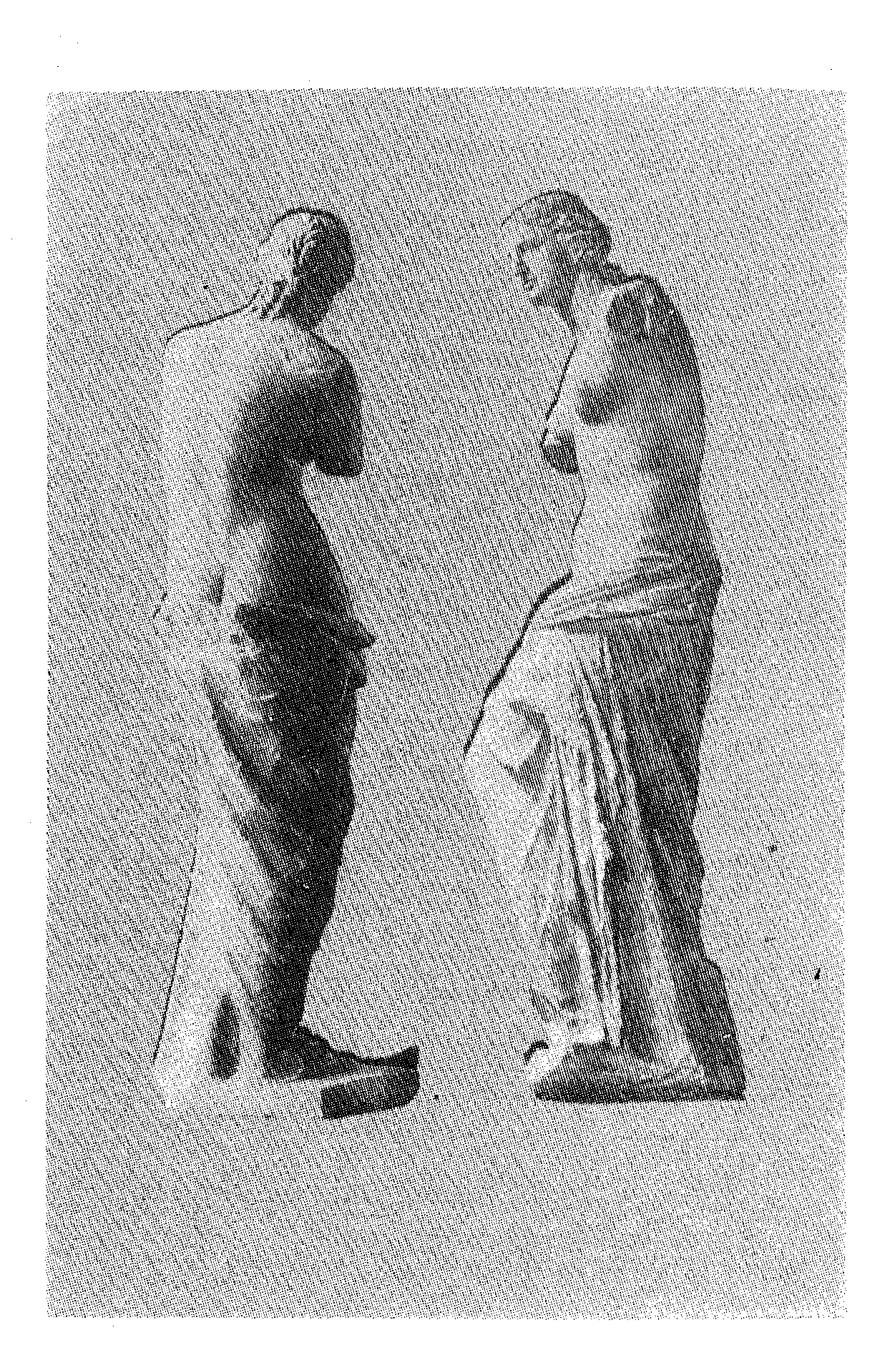
لقد كانت هناك مجموعة كبيرة من الفنانين الفرنسيين الشبان الذين يقيمون فى روما خلال نفس الفترة التى كان دافيد يقيم خلالها هناك ، وقد مر هؤلاء الفنانون بتطور مماثل لتطور دافيد حتى أن صالون باريس فى عام ١٧٨١ كان خاضعاً لسيطرة هؤلاء الفنانين الشبان ذوى النزعة « الرومانية » ، والذين كانوا يتجهون نحو أسلوب يستلهم الفن الكلاسكيى ولكنه أكثر صرامة وقسوة من أسلوب الجيل الكلاسيكى السابق الذى كان متأثرا بفن « الروكوكو » .

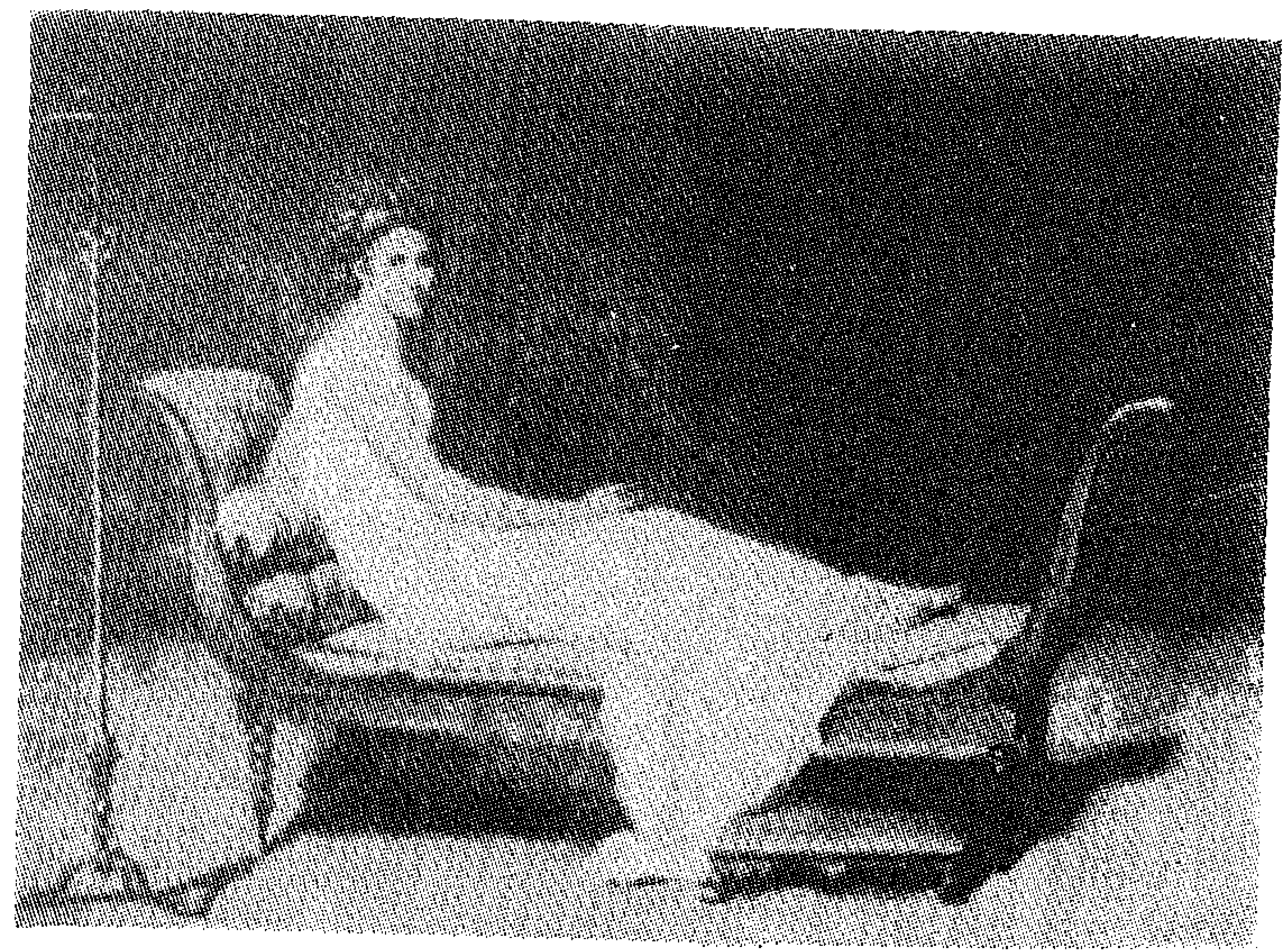
فى هذا الصالون ( ١٧٨١ ) كانت لوحات دافيد لا تزال شديدة الجفاف والقسوة والجدية إذا قورنت بالذوق المعاصر له . . وكانت تمثل رد الفعل المعاكس لليونة وطراوة

---

تمثال « فينوس دى ميلو » من فن النحت الإغريقى ، يرجع إلى عام ٤٠٠ قبل الميلاد ، معروض بمتحف اللوفر بباريس - نموذج للفن الكلاسيكى القديم فى نسب الجسم الإنسانى ، وهو نموذج الجمال وأسلوب النحت .

◄



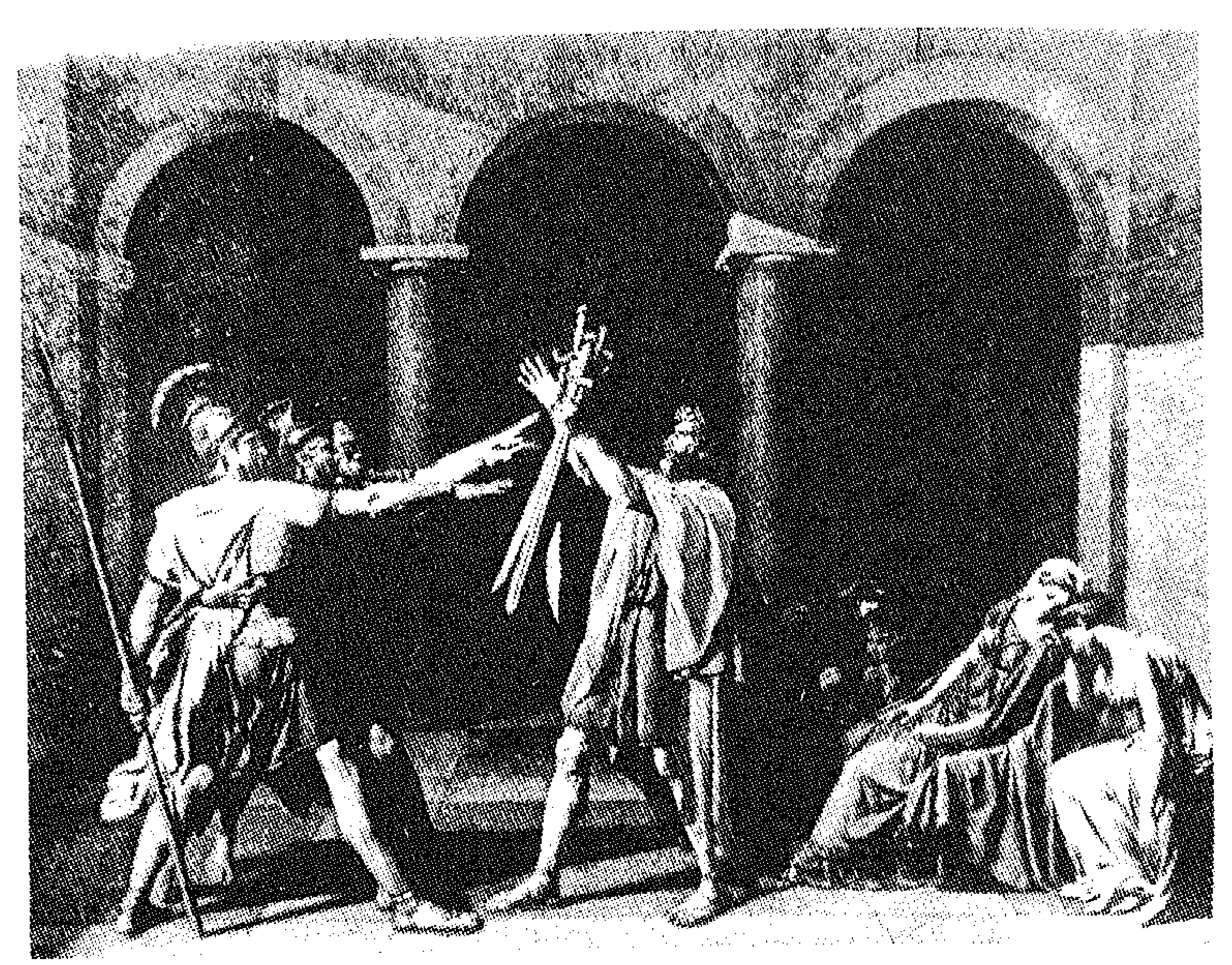


لوحة : « مدام ريكاميه » للفنان جاك لويس دافيد ( ١٧٤٨ ـ ١٨٢٥ ) ـ وهى مرسومة بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٥ر١٧٢ × ٢٣٦سم ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس .

فن « الروكوكو » . . وقد عانى دافيد من التجاهل والإهمال حتى سنحت له الفرصة لتعويض ما أحس به من ألم عندما حقق أحلامه بعد أن رسم لوحته « قسم الإخوة هوراتيوس » عام ١٧٨٤ .

## قسم الاخوة هوراتيوس

حققت هذه اللوحة أعظم نجاح فنى على مر التاريخ . . وقد سارت فى مسيرة ظافرة بدأت فى إيطاليا



لوحة « قسم الاخـوة هوراتيوس » للفنان جاك لويس دافيد ( ١٧٤٨ ـ ١٨٢٥ ) ، رسمـهـا عام ١٧٨٤ بألوان زيتـية على قماس ، مساحتها ٣٨٠ × ٥١٢سم وهى معروضة بمتحف اللوفر بباريس .

عندما عرضها دافيد فى مرسمه ، فكان الناس يحجون إليها ويضعون أمامها باقات الزهور . . وعندما انتقل بهـا إلى بـاريس انضم أستاذه « فيـان » مع بـاقى جيل الأسـاتذة « الكلاسيكيين المدرسيين » إلى موكب فنانى روما اللامعين وإلى الأصوات التى كانت تمتدح اللوحة فى كل مكان وتلهج بالثناء على الفنان الشاب .

لقد شاهد جمهور باريس هذه اللوحة فى صالون عام ( ١٧٨٥ ) ، واستمر انتصارها عندما وصفت بأنها : « أجمل لوحة رسمت فى القرن الثامن عشر » ، واعتبر هذا العمل الفنى من أفضل الأعمال الثورية باعتباره أكثر الإنجازات التى كان يمكن تخيلها من حيث الجدة والجرأة ، وأنه يمثل التحقيق الكامل للمثل الأعلى للفن الكلاسيكى .

ولقد اتبع الفنان فى اختياره لموضوعات لوحاته طريقة « الإسقاط والرمز » . بمعنى أنه عندما يصور أسطورة أو قصة من التاريخ أو من الأدب القديم فإنه يختار موقفا ينطبق على الموقف السياسى فى فرنسا حينذاك انطباقا يكاد يكون تاماً . . وكانت فرنسا مهددة بأعدائها الخارجيين ، وفى أمس الحاجة إلى الوحدة الوطنية وإلى التماسك من أجل إسقاط العلاقات الأسرية الإقطاعية ، ونظام العائلات بما فيه النظام الملكى ، من أجل انتصار الوطن .

واللوحة تعبر بطريقة مجازية عن تفضيل حب الوطن وإعلائه على محبة أعز الناس فى الدنيا ، ووضع المصالح الوطنية فوق مصالح الأفراد حتى لو أدى ذلك إلى معاداة أخواتنا الشقيقات وأزواجهن .

وقد اقتبس دافيد موضوع لوحته من إحدى مسرحيات القرن السابع عشر ، التى تصور ثلاثة من شباب الرومان المحاربين ، وهم من أسرة « هوراتيوس » ، الذين وهبوا أنفسهم للقتال حتى الموت ضد مدينة مجاورة كانت فى حرب مع مدينتهم روما ، رغم أن اخواتهم الثلاث كن متزوجات من رجال ينتمون إلى المدينة المعادية .

وقد رسم دافيد هؤلاء الشبان الثلاثة يرفعون أسلحتهم بالقسم أمام والدهم الشيخ بينما الأخوات ظهرن فى يمين اللوحة باكيات منتحبات .

ولم تكن من أخلاقيات ذلك العصر تفضيل الوطن على الأسرة ، ولكن فى نطاق أدب السياسة الجديد الذى ظهر مع ظهور القوميات بمعناها الحديث ، فقد أصبح حب الوطن والعواطف الوطنية أعلى من فكرة تقديس الملوك والحرص على مصالح الأقارب . . لقد كان هذا هو العصر الذى ظهر فيه أول جيش وطنى حديث ، بدلاً من الجيوش المرتزقة المكونة من الفرسان المأجورين والمحترفين للقتال كما كان متبعاً فى العصور الوسطى بأوربا ، وكانت لا تزال موجودة حتى القرن الثامن عشر .

ونلاحظ أن الوالد فى اللوحات الشهيرة السابقة كان يظهر وهو يعظ أبناءه من أجل الحفاظ على وحدة الأسرة . . ولكنه فى لوحة دافيد هو الذى يتلقى قسم أولاده على الدفاع عن الوطن حتى الموت ، رغم أن أخواتهم متزوجات من فرسان فى جيش الأعداء .

لقد قام دافيد باختزال المشهد الذى يختصره إلى عدد محدود من العناصر دون أية إضافات أو زوائد ، فقد ظهر المشهد وكأنه على خشبة المسرح ، ويبدو الأبطال وكأنهم فى موقف درامى وقد تجمعوا فى خط واحد قوى وغير متقطع ، وذلك لتأكيد التعبير عن إجماعهم وتصميمهم على الموت سويا إذا دعت الضرورة إلى ذلك ، فى سبيل مثلهم الوطنى الأعلى والمشترك .

ولقد تطورت نزعة دافيد الكلاسيكية إل فن يعتمد كليا على الخطوط ، بحيث تخلى تماما عن التأثيرات اللونية التصويرية الخالصة ، وبالتالى كل ما يجعل لوحته تنشد امتاع عين المشاهد . . فقد لجأ إلى وسائل عقلية منهجية . . وأخضع العمل لنوع من التنظيم المعتمد على مبدأ الاختزال والتبسيط . وهكذا كان يلتقى مع النزعة الجديدة للثورة الفرنسية أكثر من أى اتجاه فنى آخر فى عصره ، فقد أقام

نوعاً من الوحدة التى تجمع بين العظمة والبساطة والوقار والرزانة ، كما هو واضح فى لوحة قسم الإخوة هوراتيوس ، حتى وصفت بأنها : « اللوحة الكلاسيكية بالمعنى الصحيح الكامل » .

إنها تمثل النموذج المتكامل للأسلوب الفنى فى ذلك العصر على أكمل وجه . فقد كانت « الكلاسيكية الجديدة » تعبِّر عن الأخلاقيات الجديدة ، وعن الجدية التى تميزت بها الطبقة البرجوازية الصاعدة نحو السلطة فى أواخر القرن الثامن عشر .

والواقع أن نجاح هذه اللوحة عام ١٧٨٥ فى فرنسا كان يمثل الانتصار فى حرب دامت ثلاثين عاما بين أنصار فن « الروكوكو » وأنصار الأسلوب الوقور الجديد . إذ بدأت مرحلة جديدة هى فن العصر الثورى ، وهو الذى يمتد على وجه التقريب من عام ١٧٨٠ حتى عام ١٨٠٠ .

لقد بلغت شهرة وشعبية لوحة « قسم الإخوة هوراتيوس » إلى الحد الذى دفع الملك لويس السادس عشر - الذى كان يشعر بتزعزع عرشه - أن يعلن شراء اللوحة ، رغم أن موضوعها كان يتضمن الهجوم عليه ، ثم عين دافيد رساما للبلاط ، وكان هدفه من هذا أن يثبت

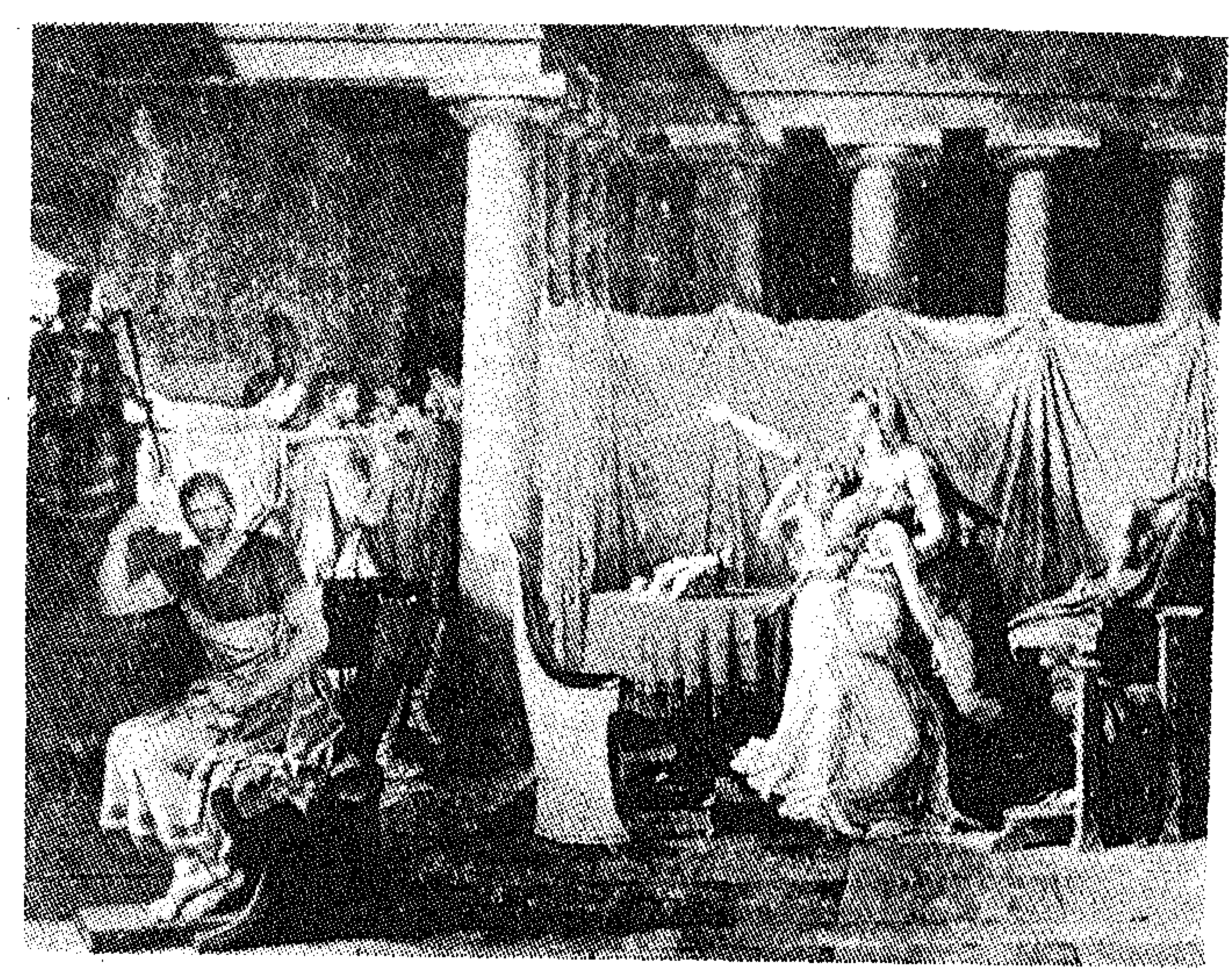
لشعبه أنه يشاركه مشاعره الوطنية .

ولهذا تمثل هذه اللوحة أول حالة فى تاريخ الفن يقوم فيها الملك بتملق الفنان ومحاولة استرضائه بعد أن كان الفنانون هم الذين يقفون على اعتاب قصور الملوك من قبل .

## لوحة بروتوس

عندما قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، عرض دافيد لوحته الشهيرة الثانية « بروتوس يتلقى نبأ وفاة ابنائه » فأثارت حماس الجماهير والمثقفين . . لأن « بروتوس » كان من المقربين إلى « قيصر » الطاغية ، وقد شارك فى الإجهاز على « قيصر » . . وكانت بذلك تشير إلى موقف دافيد نفسه من الملك الذى كان قد عيّنه رساما للبلاط ، ولكنه عندما قامت الثورة الفرنسية شارك فيها ، كان صديقاً « لروبسبير » خطيب الثورة ، وكان من أعضاء المحكمة التى قضت على الملك بالإعدام . . كما انتخب عضوا بالجمعية الوطنية .

لقد بلغ دافيد أوج شهرته عندما عرض لوحته « بروتوس » ولم يكن للاعتبارات الشكلية أى دور فى الاستقبال الحماسى لهذا العمل . .



لوحة : « بروتوس يتلقى نبأ موت أولاده » للفنان جاك لويس دافيد ( ١٧٤٨ - ١٨٢٥) ، رسمها عام ١٧٨٩ ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس .

ولم يكتف دافيد بالقضاء على صاحب العرش بل قضى كذلك على الأكاديمية الملكية وأنشأ مكانها عام **١٧٩٥** « المعهد الوطنى » الذى تحول فى السنة التالية إلى « المعهد الفرنسى » وكان من فروع هذا المعهد « أكاديمية الفنون الجميلة » التى قُدِّر لها أن تبسط نفوذها على الحياة الفنية فى فرنسا طوال القرن التاسع عشر .

ولم يعمل دافيد على إحياء تقاليد الفن فى عصر النهضة بقدر ما عمل على إحياء تقاليد الفن الرومانى . فعندما

ذهب إلى روما لاستكمال دراسته لم يُعن بروائع التصوير قدر عنايته بالتماثيل والنقوش البارزة من الآثار القديمة . ولذلك تبدو الأشخاص فى لوحاته أشبه بالتماثيل الثابتة ، والوجوه - وخاصة وجوه الرجال - لا يرتسم عليها أى تعبير عاطفى . . على أن دافيد ، فيما يبدو ، قد تأثر كذلك بالتقاليد المسرحية التى ازدهرت فى فرنسا فى أواخر القرن الثامن عشر . فهو يقوم دائما بتصوير « موقف درامى » ثم إننا نحس فى معظم لوحاته الكبيرة بنوع من الطنين والتفخيم البلاغى ، مما يذكرنا بخطب المنابر الثورية .

لقد ساهم دافيد بدور لم يسبق له مثيل فى تقديم الفن الذى يقوم بدور سياسى فى عصره . فقد كان عضواً فى « المؤتمر » وكان له بهذا الوصف تأثير كبير على الأحداث . إذ تمتع فى نفس الوقت بثقة الحكومة الثورية حتى كان هو المتحدث بلسانها فى جميع المسائل المتعلقة بالفن .

كان يُعتبر ديكتاتور الفن فى عصر الثورة الفرنسية ، وكان يقبض فى يده على السلطة التى تخضع لها الدعاية الفنية ، ويتولى تنظيم جميع المهرجانات والأعياد والاحتفالات الكبيرة ، ويدير الأكاديمية ويحدد وظائفها ، وكذلك نظام المتاحف والمعارض . . وفوق كل هذا كان

صاحب ثورة خاصة به هى ما يسمى « بالثورة الدافيدية » نسبة إلى اسمه دافيد ، التى كانت نقطة البداية فى الفن الحديث .

ولقد فرض دافيد هذا الفن الجديد على المجتمع الفنى الفرنسى بقبضة حديدية باعتباره الأسلوب المعبِّر عن روح الثورة الفرنسية ، وأصبحت الكلاسيكية الجديدة هى الأسلوب السائد بما فيها من رصانة واتزان وبرود ، استمدته مما يتميز به الفن الكلاسيكى القديم . ولقد بلغ من شدة بأس دافيد انه جعل الرسامين فى عصر يحسون بأن المقصلة فى انتظارهم ما لم يهتفوا فى لوحاتهم بسقوط « الروكوكو » وبحياة « الكلاسيكية الجديدة » .

وفى يوليو عام ١٧٩٤ سجن « دافيد » خمسة شهور بعد إعدام صديقه روبسبير . . كما أعيد إلى السجن فى أواخر عام ١٧٩٥ حيث قضى شهرين آخرين ، حتى صدر العفو العام عن السياسيين فأفرج عنه . وبعد خروجه هذه المرة من السجن لم يتقلد مناصبه الرسمية السابقة ، ومع ذلك فقد ظل يعتبر زعيم الرسامين الفرنسيين .

ولكنه عاد مرة أخرى إلى منصبه الرسمى السابق بعد استيلاء نابليون بونابرت على زمام الحكم ، وقد مكث فى

هذا الموقعَ حتى نُفي نابليون نهائياً إلى « سانت هيلانـة » عندئذ نفى دافيد إلى بروكسل حيث عاش هناك بقية حياته من ١٨١٦ حتى ١٨٢٥ .



# قواعد الكلاسيكية الجديدة

لقد استمر نفوذ هذه المدرسة مهيمناً على الفن الفرنسى باعتباره الفن الرسمى للدولة حتى نهاية القرن التاسع عشر . . وكان اتباعها هم الذين يتولون المناصب ويحاربون كل تجديد وخاصة من الفنانين الشبان، وكانوا يستندون فى حربهم الى مجموعة من القواعد الصارمة والمقاييس والمواصفات التى وضعوها ولا تقبل المناقشة او التطوير ، ويمكن تلخيصها فيما يلى :

١ ـ نبل الموضوع . . الذى يتناول عادة موقفا أسطوريا أو يصور الآلهة الاغريقية او الأبطال القدامى ، أو الملوك او المواقف الدينية ، وفى غير هذه الحالات يكون الموضوع خياليا او غريبا من بلاد الشرق البعيد مثلا ،

ولكن الواقع الفرنسى وحياة الناس العاديين البسطاء تمثل خروجا صارخا على نبل الموضوع الكلاسيكى وهيبته .

٢ ـ انتفاء الجانب العاطفى . . فالكلاسيكية الجديدة كاكلاسيكية الإغريقية القديمة ، يجب ألا تظهر العواطف والانفعالات العنيفة ، ولا يجوز ان تظهر الوجـوه وعليها تعبيرات الخوف أو الفرح أو الجزع أو النشوة ، وانما لابد أن تكون رصينة وقوراً هادئة مهما كان تعبير الأجسام عنيفاً كما فى مشاهد الحرب . . ويمنع تصوير مشاهد العنف أو القتل أو الحب خلال الفعل ، بل قبله أو بعده : عندما ما يهم البطل بطعن عدوه أو بعد ان يفرغ من ذلك بشرط ألا تظهر ذراع مبتورة أو رأس مفصولة عن الجسد وما إلى ذلك . . .

٣ ـ مثالية الهدف . . . بحيث تُعبر الاعمال الفنية عن الجلال أو الجمال أو العظمة ، وفى سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتى تبدو مثالية ، وقد اتخذوا من مقاييس جسم الانسان الريـاضى المتمثل فى التمـاثيل الإغـريقية والرومانية مثلا أعلى للجمال والقوة . . .

٤ ـ من ناحية طريقة الرسم فلابد من الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسى . . التى تجعل الأشياء والأشخاص

مرتبة فى الصورة وراء بعضها بمنطق سليم فيظهـر الناس كبار الحجم فى المقدمة وصغارا فى الخليفة وتتجمع الخطوط المحد دة للمبانى فى نقطة زوال عند الأفق وهكذا . .

٥ ـ الالتزام بالتظليل الذى يعطى للإجسام استدارتها وكتلتها وذلك من خلال مصدر ضـوئى محدد يـدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين عادة بزاوية قدرهـا ٤٥ درجة ، فيضىء نصف الاشكال ويلقى ظـلاً معتما عـلى نصفها الآخر ، ويتم التظليل بواسطة الدرجات الـداكنة من نفس اللون ، فثنيات الرداء الأحمر مثلا تظهر من خلال ظـلال يمتـزج فيهـا الاسـود ـ أى القـار أو (القـطران) بالأحمر ، وهكذا . . .

٦ ـ الاهتمـام بـالخـطوط كـأسـاس لفن التصـويـر الزيتى . . فلابد أن يكون الفنان بارعا فى الرسم بالخطوط باعتباره أساس الفن ، أما الالوان فهى ثانـويه وتـأتى فى الـدرجـة الثـانيـة من الأهميـة ، بينما الخـطوط المحـددة للاشخاص والاشكال ، يجب أن تكون رصينـة واضحة واثقة ، فهى التى يقوم عليها الفن ، وأى خلل فيها يدل على أن الفنان لم يتخط مرحلة التعليم بعد .

٧ ـ الالتزام بالمنظر المغلق . . وهو يبدو بوضـوح فى

التصوير الكـلاسيكى للمناظـر الطبيعيـة . حيث يتحتم احترام خطوط الرسم المحدد للاشكال والعناصر فى العمل الفنى ، على ان تظهر هذه العناصر برمتها كاملة داخل إطار الصورة ، ولا يختفى أى جزء من شجرة أو سحابة فى السماء أو أى عنصر مهما كان ثانويا ، إلا طبقاً لمتطلبات التكوين الخطى الذى يكون مجتمعا كله داخـل الاطار . حتى إذا افترضنا أننا انتزعنا إطار اللوحة لتظهر من خلفه ومن بعده العنـاصر المجـاورة لمحتـويـات الصـورة ، فـان أوضـاع

الاشكـال الـداخلة فى تكـوين اللوحـة هى التى تـوحى للمشاهد بالأماكن التى يجب أن يوضع عندها الإطار ليكون المشهد مكتملا من الناحية الجمالية . . .

٨ ـ ويلتزم المصور الكلاسيكى بخطوات محـددة فى العمل تبدأ بتحضير لوحته بأن يطليها بلون قاتم ثم يقوم بالرسم فوق هذه الارضية بلون «السيبيـا» البنى ولابد أن يكون الرسم دقيقـا نهائيا . . ثم يبـدأ فى وضع الالـوان ودرجاتها بين هذه الخطوات عن طريق تتبع مناطق الضوء وتدرجها فتظل الخلفية قاتمة داكنة .

. . . وتستمـر القيـود والتقـاليـد التى تتنـاول أدق التفـاصيل حتى تصـل إلى تحديـد مجمـوعـة الألـوان التى

تستخدم فى التصوير وطريقة وضعها على اللوحة ، وأيها الذى يجوز استخدامه فى مقدمة اللوحة وأيها الذى يجوز استخدامه فى خلفيتها ، ثم طرق توزيع العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية وما إلى ذلك . . .

## عبقرية دافيد

وعلى الرغم مما عاناه مؤسس هذه المدرسة الفنية وما ذاقه من متاعب ، فقد ظلت مدرسته هى أهم مدرسة فى التصوير الفرنسى ، بل أعتبر زعيما ايضا للنزعة الكلاسيكية الأوربية بأجمعها ، حتى اطلق عليه لقب «نابليون التصوير» لما حققه من نفوذ فى الفن يشبه نفوذ الفاتح العالمى بونابرت

وقد استطاعت سلطته أن تظل باقية رغم الحوادث والانقلابات الحاسمة فى حياته . . وليس ذلك بسبب عظمة دافيد وحدها بل لأن الكلاسيكية تمثل أكثر مفاهيم الفن إنسجاما مع الأهداف السياسية لذلك العهد .

ولقد أدت المهام الملقاة على عاتق هذا الفنان بوصفه المصور الأول لنابليون ، إلى دفع فنه الى الأمام ، اذ جعلته يتصل مباشرة بالواقع التاريخى ، مما أتاح له فرصة معالجة المشكلات الشكلية المتصلة بالصور التاريخية الرسمية .

وقد أطلق «يوجين ديلاكروا» فيما بعد على «دافيد» اسم «ابو المدرسة الحديثة بأسرها» وبالفعل ينطبق هذا الوصف على دافيد من جميع الجهات .

### الكلاسيكية الجديدة بعد دافيد

نُفى دافيد عام ١٨١٦ خارج فرنسا حيث عاش بقية حياته فى بروكسل وفى عام ١٨٢٤ كان نفوذه قد تضعضع بعد بقائه ثمانية أعوام فى المنفى ، وكان رجال أكاديمية الفنون يبحثون عن زعيم جديد يعزز مذهب الكلاسيكية الجديدة ويوطّد دعائمها .

ولم يطل بحث رجال الاكاديمية عن هذا الزعيم الجديد ، فقد وجدوه فى صالون عام ١٨٢٤ حيث وجدوا لوحة تستوفى جميع الشروط التى يطلبونها .

وقد فازت هذه اللوحة بثناء النقاد وإعجاب الجمهور ، وكانت تشهد بحذق صاحبها وبراعته من وجهة النظر «الكلاسيكية الجديدة» وكان موضوعها مما يرضى العواطف الدينية والوطنية على السواء ، تلك العواطف التى راجت سوقها فى تلك الأيام . ثم إنها فوق ذلك ، من عمل فنان اعتبره دافيد من المع تلاميذه ، ألا وهو «جان أوجست دومنيك آنجر» «الذى كان قد عاد إلى فرنسا بعد

إقامة ثمانية عشر عاما فى إيطاليا . وكانت اللوحة هي «نذر لويس لثالث عشر» التى يُرى فيها هذا الملك «راكعاً» على ركبتيه امام العذراء ، واهباً إياها تاجه وصولجانـه ، وقد نقل الفنان مشهد العذراء من لوحة قديمة «لرفاييل» فنان عصر النهضة فى إيطاليا .

وقـد ولـد «جـان أوجست دومنيـك آنجـر» فى بلدة «مونتوبون» بجنوب فرنسا عـام ١٧٨٠ وعندمـا بلغ سن السادسة عشر أرسله والده إلى باريس ليتتلمذ عـلى يدى «دافيد» ولكنهما افترقا بعد ثلاث سنوات من الدراسة بسبب اعتراض التلميذ على أحد المبادىء التى كان يتمسـك بها الأستاذ .

وسرعان ما التف الأكاديميون حول «آنجر» فانتخبوه عضواً بالمعهد الفرنسى ومنحـوه وسام جـوقة الشـرف ، وعندما تُوفى «دافيد» فى العام التالى أصبح «آنجر» ـ بـلا منازع ـ زعيم الفن الكلاسيكى فى فرنسا .

وقد اضطر الفنان الشاب بعـد ذلك إلى النضـال فى سبيل مقاومة تعصب دافيد وصرامته .

## الكلاسيكية الجديدة بين دافيد وآنجر

ولم يكن آنجر بالفنان المتمرد ، وإنما أراد فقط أن يسير على أسلوبه الخاص فى استخدام الكلاسيكية الجديدة . ولقد كان يتفق مع أستاذه فى الاعتقاد بأن الرسم هو الاساس فى فن التصوير وأن اللون أمر ثانوى . يمكن إغفال حسابه ، غير أن دافيد» كان يؤمن بالجمال الرياضى المتمثل فى النحت الإغريقى والرومانى ، أما «آنجر» ـ الذى تأثر برفاييل ـ فكان يتعلق بجمال الاشكال الطبيعية المحورة تحويرا مثاليا . ولنقل عبارة أخرى : إن «دافيد» كان ينشد الجلال ، فى حين كان «آنجر» ينشد الجمال . على أن كلاً منهما كان يعارض الواقعية وما كان أحدهما ليقبل (تلويث) لوحاته بمشاهد الحياة كما تبدو على حقيقتها ، او كما كان يمكن أن تبدو فى صورتها «الرومانتيكية» .

---

لوحة : « عذراء السكستين » للفنان رافاييل ، معروضة فى متحف درسدن جالارى بالمانيا .. وتصور العذراء وهى تحمل المسيح الطفل مع القديسة بربارة والبابا « سيستوس الثانى » وملاكان .. وهذه اللوحة نقل عنها آنجر النصف الأعلى من لوحته « نذور الملك لويس الثالث عشر » . ◄



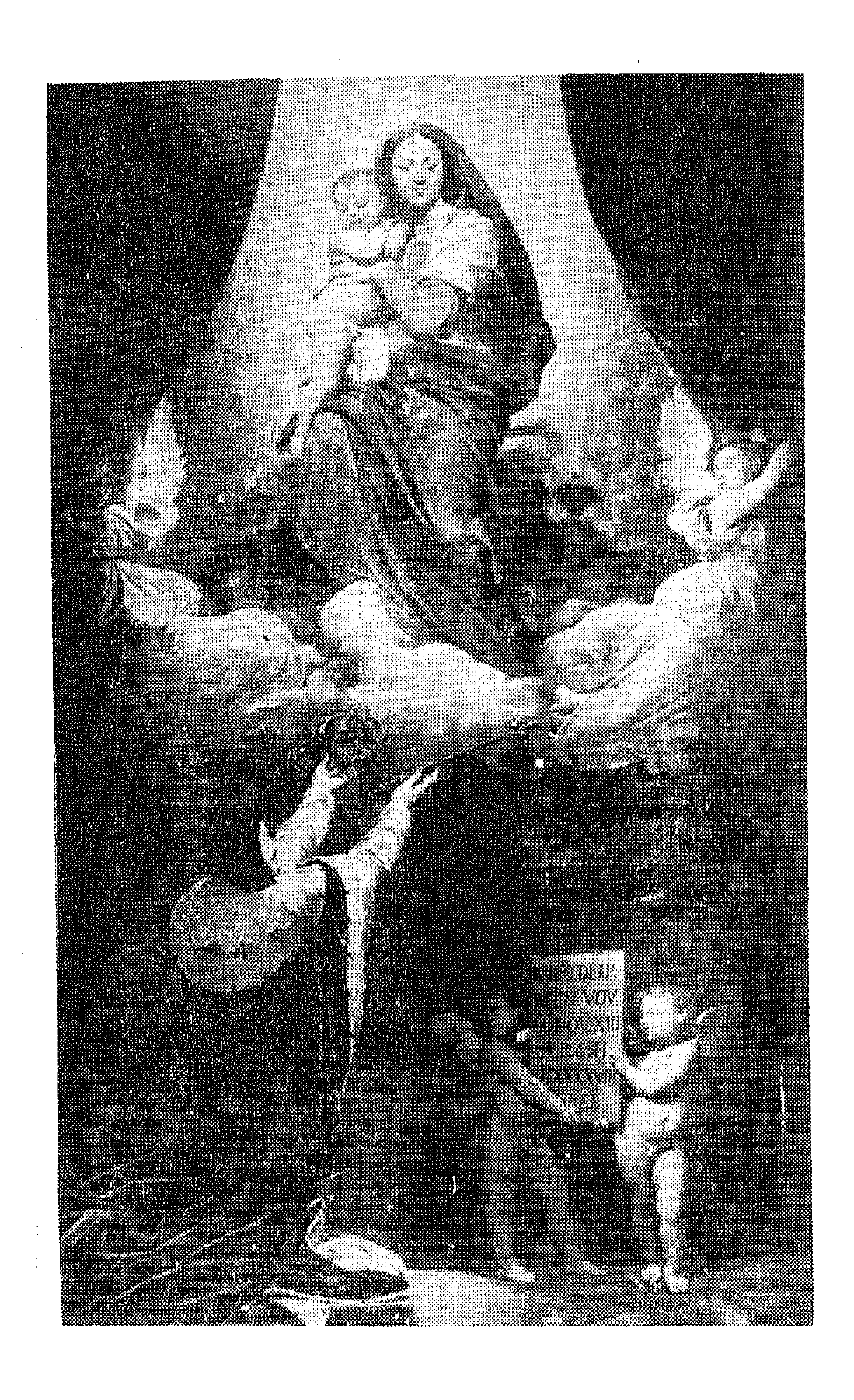
والفارق بين أعمال «دافيد» و «آنجر» هو فارق بين جانبين من جوانب «الكلاسيكية الجديدة» كلاهما مثالى . . كان دافيد يحرص على أن تبدو لوحاته فى شكل مهيب وقور على غرار الفن الاغريقى والرومانى ، سواء فى مثاليته عند تصوير الجسم الانسانى او مثاليته عند تصوير الآلهة والابطال .

أما آنجر فكان يهتم بابراز الجمال الأنثوى فى شكل مثالى أيضا ـ لقد كان تمثال فينوس دى ميلو ـ قد اكتشف عام ١٨٢٠ فكان نموذجاً للجمال الكلاسيكى القديم يحتذيه الكلاسيكيون الجدد ، واعتبر المثل الأعلى لجمال جسم المرأة الأوربية .

وبالاضافة إلى استلهام التراث الاغريقى القديم ، الذى تفرض موضوعاته عنصر الجلال اتجه «آنجر» إلى اساطير الشرق وما تثيره فى الخيال ، حول مجتمع الحريم واحتفال المرأة بأنوثتها ، ليعالج موضوعات حسية تتضمن

---

لوحة : « نذور الملك لويس الثالث عشر » للفنان آنجر ( جان اوجست دومينيك آنجر ) ( ١٧٨٠ ـ ١٨٦٧ ) ، رسمها عام ١٨٢٤ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٢٦٢ × ٤٢١سم ومعروضة فى كاتدرائية نوتردام فى مونتابان . ◄



الإثارة الجنسية ، ولكن داخل غلاف من الإغراب . .
يعطي للمشاهد هذه الدغدغة الحسية على انها فى مجتمع
آخر أو عصر سابق .

● ● ●

## «آنجر»

كان «جان أوجست دومنيك آنجر» رساماً لا يباريه
أحد فى عصره ولا يتفوق عليه إلا قلائل فى العصور
الأخرى من حيث البراعة فى فن الرسم .

وما ان أصبح «آنجر» فى عام ١٨٢٥ زعيماً لمذهب
الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا حتى أخذ يحذو حذو استاذه
السابق فى تعصبه .

وكان «آنجر» يعتقد ـ سواء من الوجهة التعليمية أو
الفنية ـ أن الرسم بالخطوط هو أساس فن التصوير الزيتى ،
فلم يلبث ان اتخذ هذا المبدأ كقاعدة للدراسة فى «البوزار» ـ
مدرسة الفنون الجميلة الفرنسية ـ وهكذا لم يعد يسمح
للطلبة باستخدام الألوان إلا بعد سنوات من المران على
رسم نماذج لا تكاد تتغير اشكالها او اوضاعها ، وعندما كان
يُباح لهم بعد ذلك استخدام الالوان ، كانت معظم

لوحاتهم تبدو بالتبعية مجرد رسوم ملونة ومتجردة من الحياة ، ومن ثم كانت ميتة .

ورغم أن «آنجر» قد تعذب فى بداية حياته من جمود مبادىء معلمه دافيد ، فقد وضع مبادىء التعصب للفن الكلاسيكى الذى أصبح فنا مدرسيا أكاديميا من بعده ، وحتى فى حياته بالنسبة لغيره من الفنانين ، فكان لا يقبل فى الأكاديمية أو معارض صالون باريس غير الفنانين الذين يتبعون أسلوبه ، وهكذا وضع تقاليد الاضطهاد والرفض الكامل لما هو جديد أو متطور فى المجال التشكيلى . . وقد قال عنه الشاعر «بودلير» . .

ـ إن تعاليمه كانت مستبدة ، وقد ترك أثرا سيئا على فن الرسم فى فرنسا ، إن آنجر كان رجلا عنيدا يملك بعض الملكات النادرة ولكنه كان يصمم على إنكار قيمة الملكات الأخرى التى لا يمتلكها وبهذا سمح لنفسه بالتحلى بالمجد العظيم والصفات النادرة مما يبيح له ان يطفىء الشمس !!

وكان آنجر يحرص على إعطاء هالة من الاحترام والتقديس لشخصه ، فكان يُسَمَّى «الاستاذ» ولا يتحدث عنه أحد إلا ويقول «مسيو آنجر» . . وكان فى سبيل هذه

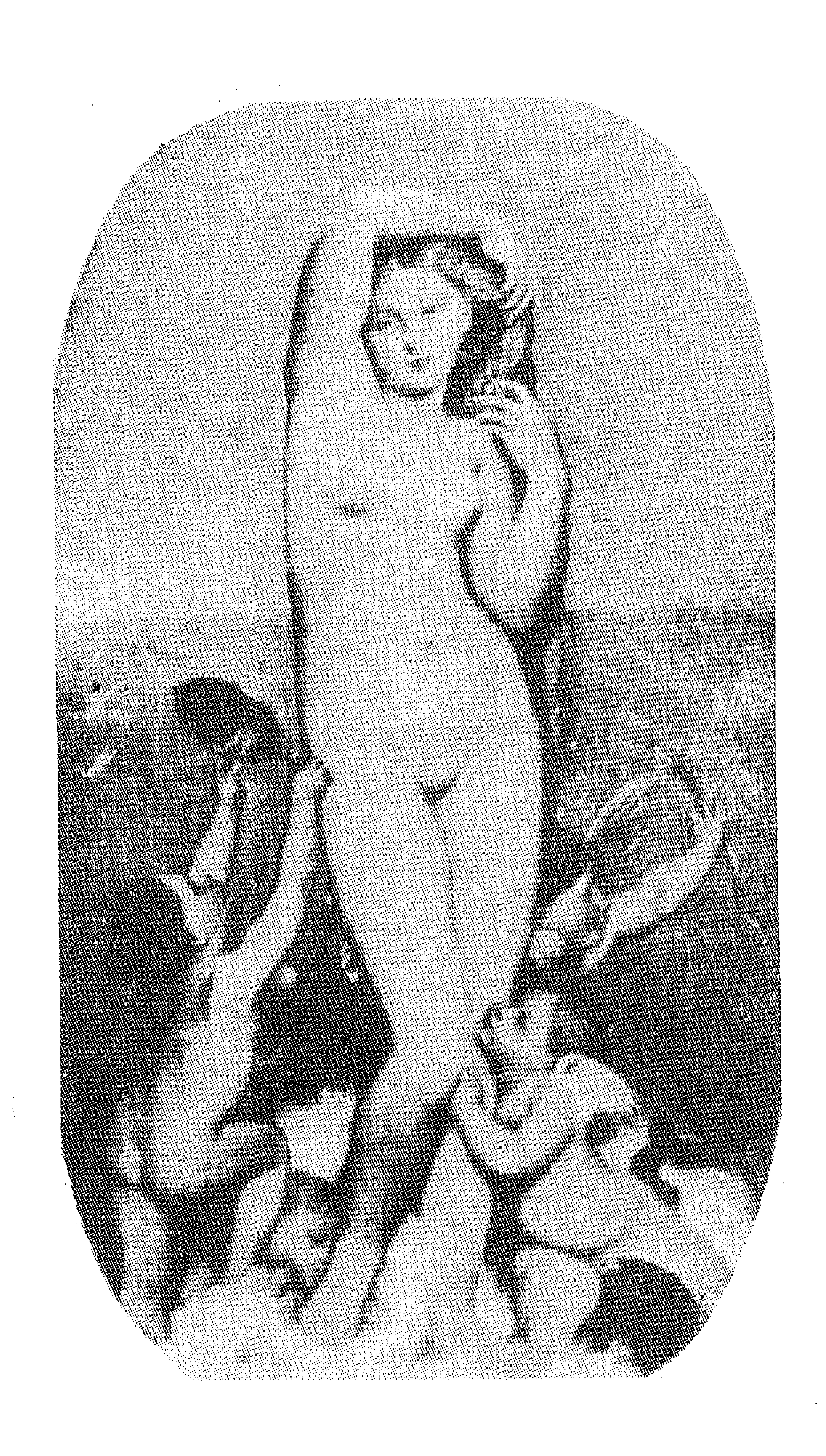
الهالة يبتعد عن المجالس الفنيـة والأدبية ولا يختلط بـأى إنسـان ، وكان يحـرص دائما عـلى الظهـور بمظهـر الفنان الرسمى ذى السلطة ، فقد عمل مديراً لأكاديمية فرنسا فى اوربا ، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون الجميلة فى باريس . كما كـانت علاقـاته محـدودة للغايـة ، ولم يصادق إلا قلة من الموسيقيين ، بينـما كانت عـلاقته بـزملائـه باردة وخشنـة ومتعـاليـة ، ولم يكن يكف أبـدا عن مهـاجمتهم وانتقـاد لوحاتهم . أما طلابه وتلاميذه فكانوا لا يزيدون عن خمسة فنانين يدرسون فى مرسمه الخاص ، ويسيطر عليهم تماما من الناحية الفكرية ويسيرون على هواه فى أسلوب الرسـم .

كان آنجر متأثرا فى البداية «برفاييل» ثم قام بدراسة الفنـانين البـدائيين الايـطاليين قبـل عصر النهضـة أمثال «جيوتو» . . واهتم أيضا بالفنانين القـدماء الـذين تميزت لوحاتهم بالاهتمام بخطوط الرسم .

وبالفعل وصل الخط فى لوحات آنجر إلى أعلى درجة من السهولة والليونة حتى يمكن تشبيه الخطوط فى رسمـه بانسياب المياه . . وأوضح نموذج لهذا المفهوم يتجلى فى لوحة

---

لوحـة : « فـينوس أناديومين » للفنان آنجـر - من مـتـحف كوندى فى « شانتيلى » تعبر عن نموذج الجمال الإنسـانى فى مذهب الكلاسيكية الجديدة . ◀



«الحمام التركى» التى وصل فيها الى خط دائـرى ذى قوة ضوئية خاصة . . فهو ضوء تشكيلى بحت لا يتبع قاعدة اضاءة طبيعية محددة .

ويقول «آنجر» فى مذكراته لتلاميذه فى «أكاديمية فرنسا» بمدينة روما : «ارسم ، إن الرسم هو مفتاح العبقرية» . .
وهكذا وضع أنجر خطوط الرسم فى المكانـة الأولى داخـل العمل الفنى ، ومن خـلال ذلك حقق نـوعـاً من الإحساس الموسيقى فى اللوحة . . كما حقق أيضا مفهوماً للضوء الذى يتحقق أمام المشاهد من المساحات اللونية فيما بين الخطوط .

ومن ناحية موقعه فى تاريخ الفن : كان «آنجر» أول من تصدى فى لوحاته إلى حل مشكلة «الحائط الرابع» . . والمقصـود بهذا التعبـير أن المصور يستـطيع أن يـظهـر فى لوحته ، عندما يـرسم قاعـة أو منظرا داخليـا ، الحوائط الثلاثة التى على يساره وعلى يمينه وامامه ، اما الحائط الرابع الذى يقع خلف المصور فهو من الناحية المنطقية لا يمكن ان يظهر فى اللوحة الفنية خاصة عند الكلاسيكيين والأكاديميين الذين التزموا بقواعد «المنظور الهندسى . .» ولكى يتوصل آنجر الى تحقيق هذه الاضافة لجأ الى تصويـر المرآة ضمن



لوحة : « بورتريه لســيدة رومانية » للفنـان آنجر معروضة بمتحف « والريف ريشارتز » فى « كولونيا » بألمانيا .

عناصر اللوحة وهى لم تحل مشكلة الحائط الرابع فقط وانما حققت أيضا الحل الشكلى لمشكلة ظهور النموذج الذى يصوره من الأمام ومن الخلف فى نفس اللوحة .

ولكى يحقق التفرقة بين مظاهر العناصر التى ترسم مباشرة وتلك التى ترسم منعكسة على المرأة ، نصح «آنجر» تلاميذه باستخدام «الجلاسية» وكان هو اول من استخدم هذه المادة (وهى من نوع الترابنتينة تضاف إلى اللون فتجعل له ضوء خاصاً ) . وقد سجل هذا الأسلوب فى مذكراته التى كتبها لتلاميذه تحت عنوان «اتيليه» . .

وهو يورد أيضا فى مذكراته مفهومه عن فن التصوير عندما يقول : «الطبيعة ليس لها لون كما إنها ليست خطوطا» .

## لوحة الحمام التركى

رُسمت هذه اللوحة بناءً على طلب أحد معاصرى آنجر الأغنياء . . فلم يكن الفنان هو الذى اختار موضوعها . . وكان الرجل الثرى يطلب لوحتين ، فاقترح على آنجر موضوع الحمام التركى وكلّف معاصره «كوربيه» (الفنان الواقعى) برسم فتاتين عاريتين على السرير ، ورغم

أن الموضوعين غير أخلاقيين الا أن آنجر» و «كوربيه» عملا منهما عملين فنيين عظيمين . . إن لوحة آنجر تعتبر نموذجا مثاليا لطريقة الفنانين الكلاسيكيين فى السمو بالموضوع اللا أخلاقى حتى يصبح الجانب المثالى فى التعبير عن الجمال ، وفى طريقة الرسم ، وفى استخدام القواعد الشكلية ، عاملاً حاسما فى تنقية الموضوع من الإثارة الجنسية السافرة وتحويله إلى قطعة فنية تشغلنا جمالياتها الشكلية عن قضية العرى ، بل وقضية الشذوذ الجنسى الذى ينتشر فى مجتمع نسائى مغلق (فاللوحة تتضمن بين المستحمات امرأتين ملتصقتا الخدود وإحداهما تداعب ثدى الاخرى) .

ولقد نوصل «آنجر» فى هذه اللوحة ـ التى كانت آخر عمل رسمه فى حياته ـ (رسمها عام ١٨٦٣ ـ وتوفى عام ١٨٦٧) . إلى الحقيقة النفسية المتعلقة بالعلاقة بين الخطوط المنحنية والانوثة . فإطارها الدائرى الذى يضم مجموعة محتشدة من أجسام النساء العاريات تؤكد توصله إلى هذا الاكتشاف قبل أول علماء النفس «سيجموند فرويد» بسنوات طويلة ، واللوحة تمتلىء بالخطوط المنحنية والأقواس والدوائر والانتفاخات مع الليونة فى الخطوط ، ورغم هذا تخلصت من جوانب الاستفزاز المثير عندما رسم

الأجسام خافتة الألوان خافتة التجسيم وكأنها مسطحة ، حيث قلّل الفنان قدر الإمكان من التظليل العنيف وامتنع عن استخدام الالوان القوية وخاصة الساخنة فحقق بذلك الاحساس بالأنوثة وفى نفس الوقت صفّاها ونقّاها من الإثارة الرخيصة أو استفزاز معاصرية لانها تصور مشهدا كالأسطورة فى بلاد بعيدة .

والواقع إن «آنجر» كان له أثر عميق وممتد فى الفن الفرنسى والأوربى عموما إلا انه يعاب عليه موقفه المتزمت الذى حول الكلاسيكية الجديدة من مدرسة فنية ثورية الى مدرسة أكاديمية جامدة تقتصر مهمتها على محاربة كل تجديد ، والبعد عن واقع الحياة ومشاكل المجتمع . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . .





لوحة : « الحمام التركى » للفنان آنجر ، رسمها عام ١٨٦٣ .

# الرومانتيكية

«الرومانتيكية» لفظ مشتق من كلمة «رومان» أو «رومانس» ومعناها «حكاية» أو «قصة» أو «رواية» . وكانت كلمة رومانس تطلق فى العصور الوسطى على الروايات الطويلة التى تتضمن المثل العليا للفروسية ، وتصور مغامرات البطولة والغرام العذرى عندما يصل الحب إلى مرتبة العبادة .

وقد ظهرت «الرومانتيكية» فى كل بلاد أوربا فى وقت متقارب هو أو اخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . . وهو نفس الوقت الذى ظهرت فيه الكلاسيكية الجديدة أو بعده بقليل . فالكلاسيكية الجديدة



لوحة : « نابليون فى معركة ايلو ١٨٠٨ » للفنان الرومانتيكى « انطوان جان جرو » مرسومة بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٦ × ٨٫٨٠ متراً ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس .

والرومانتيكية : كلتاهما نتاج الثورة الفرنسية . . الأولى كانت فنها الرسمى والثانية تولدت عنها ومهدت الثورة لها الطريق . الأولى حركة عقلانية والثانية وجدانية . . الأولى تعبِّر عن حركة المجتمع ككل فى مواجهة النظام الإقطاعى والثانية تعبِّر عن تضخم المشاعر الفردية عند الإحساس بالعزلة لدى المواطن فى المجتمع الرأسمالى .

ورغم أن الرومانتيكية كمذهب نشأ فى معارضة الفن «الكلاسيكى الجديد» ، إلا أن هذه النشأة كانت فى أحضان الكلاسيكية الجديدة ، فقد ظهرت لأول مرة فى أعمال اقرب تلاميذ «دافيد» إليه وأعظم أتباعه موهبة ، وهم «جرو» و «جيروديه» و «جيران» .

ولقد ابتدع البارون «جرو» أسلوبا يمزج بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، استطاع أن يتمشى مع ذوق

نابليون الذى كان يلتمس فى الفن الراحة من العقلانية العملية ، وحين عيّن نابليون الفنان «دافيد» رساماً للبلاط كان فى ذلك يساير الرأى العام ، أمّا عواطفه الحقيقية فكانت مع الفنانين الذين يتناولون الحكايات فى لوحاتهم ويستخدمون الألوان الزاهية البرّاقة .

وقد حدث الانفصال الكامل بين الكلاسيكية والرومانتيكية فيما بين عام ١٨٢٠ وعام ١٨٣٠ .. ومع ذلك فإن الرسام الاسبانى «جويا» كان أول من نادى صراحة بضرورة اتجاه لوحات الرسامين إلى تناول القصص والأحداث المعاصرة ، وذلك فى مجموعة لوحاته التى نفذها بأسلوب فن الحفر ، والتى نشرها عام ١٧٩٩

كما أعلن الفنان الانجليزى «جون كونستابل» ضرورة توفر الحب والجانب العاطفى بين الفنان «والمنظر الطبيعى» الذى يرسمه ، وخرج بذلك على الجانب العقلانى الصارم فى «الكلاسيكية الجديدة» . . ومن بعدهما تبنَّى الفنانون الفرنسيون الاتجاه الرومانتيكى وأعطوه اسمه وقننوه وحققت المعارك بينهم وبين الكلاسيكيين الشهرة والذيوع لأسمائهم وأعمالهم .

● ● ●

# الرومانتيكية فى مواجهة الكلاسيكية

إذا كانت الرومانتيكية هى أول مدرسة فنية رفعت راية العصيان على القيود «الكلاسيكية» فهى أيضا التى فتحت الباب ومهدت الطريق للمذاهب التالية التى قامت فى معارضة « الكلاسيكية الجديدة » . . وفيما يلى أهم مميزات المدرسة الرومانتيكية ، التى واجهت بها القواعد الصارمة للمذهب السائد وقتها .

١ ـ استبدلت الرومانتيكية أحداث الواقع النابض بالحياة بنبل الموضوع الكلاسيكى وبدلا من الآلهة والأبطال القدامى صورت البطولات المعاصرة والأحداث التاريخية ، كما تميزت بالإهتمام بالأدب الشعبى وتصوير قصصه بدلا من المشاهد الاسطورية الرومانية والإغريقية .

٢ ـ أهم ما يميز الرومانتيكية هو الجانب العاطفى الذى حرصت على تصويره بمبالغة شديدة ، فاختار الرومانتكيون المشاهد التراجيدية المأساوية المؤثرة ، حيث الحركات أشد عنفاً ، والأبطال أعظم بطولة ، والأشرار أشد شراسة وفتكا ، والنساء أروع فتنة وجمالا . . فهى



لوحة تصور « ضابط من الحرس الامبراطورى » للفنان «تيودور جيركو » رسمها عام ١٨١٢ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٢٨٧ × ١٩١سم ، معروضة بمتحف اللوفر بباريس .

المدرسة التى تتعمد المبالغة والتضخيم فى إبراز المواقف التى تهز العواطف من الأعماق ، وفى سبيل تحقيق هذه الهزة العاطفية صورت الانفعالات المختلفة على الوجوه ، وكذلك مشاهد الحب والحرب والدماء ، والمشاهد الخرافية .

٣ ـ الفن عند الفنان الرومانتيكى هو تعبير ذاتى ، هدفه هو إخراج ما بذات الفنان من عواطف وانفعالات . . وليس التعبير عن الجلال أو الجمال . ومن هنا بدأ الاهتمام باللا شعور والخيال والأسرار والروحانيات والأحلام والجنون . . . كما عبَّر الفنان الرومانتيكى عن إحساسه بالغربة والعزلة ، وما إلى ذلك من المشاعر

الفردية ، مع البحث عما هو غريب مجهول وإظهاره فى صورة جذابة ، أى أن الرومانتيكية هى فن إعطاء الاحساس بأن الموضوع ناءٍ ، ولكنه فى نفس الوقت يبدو مألوفا مع إعطاء الاحساس بالرضا .

٤ - فيما يتعلق بالشكل التزم الرومانتيكيون بقواعد علم المنظور الهندسى ، والتظليل الذى يعطى للأجسام استدارتها وحجمها . . ولكنهم تخلوا تماما عن التنميق والتهذيب ، ولم يراعوا التدرج اللونى المنطقى الأملس

الذى يجعل اللوحة تبدو وكأنها تضم تماثيل منحوتة . . لقد خرج الرومانتيكيون على رصانة الألوان والإلتزام بالنور والظل ( وفقا لقواعد الإضاءة من مصدر ضوئى واحد ) واستبدلوها بالتأثيرات اللونية المعبرة عن الجوانب العاطفية الفوارة ، والحركة والديناميكية .

٥ - وبدلاً من الاهتمام بالخطوط المحددة للأشكال والعناصر المرسومة بدقة ، وجّه الرومانتيكيون عنايتهم إلى الألوان الزاهية البراقة بدلا من الألوان الداكنة ، مع عدم الاكتراث بالجماليات المثالية التى تعوق التعبير العاطفى ، مع الجرأة فى إبراز التأثيرات اللونية المعبِّرة عن الموضوع . . لقد وضع الرومانتيكيون الألوان على عرش فن التصوير الزيتى بعد أن أنزلوا « الخطوط » عن هذا العرش لتحتل المرتبة التالية . . وتبعاً لذلك تخلى الرومانتيكيون عن التركز على التفاصيل والمشخصات الفردية واستبدلوها بالجو العام فى اللوحة .

٦ - وبدلا من القواعد التكنيكية الصارمة التى يلتزم بها الفنان الكلاسيكى أطلقت الرومانتيكية للفنان كامل حريته فى العمل وفق رغبته . . وهذه الحرية تتمشى مع مبادىء الحرية التى كانت تنادى بها الثورة الفرنسية . . إن

حرية الفنان فى العمل هى إنعكـاس للحريـات الأخرى وبذلك مهّدت الرومانتيكية الـطريق إلى الفرديـة إلى حد التطرف فى الفن الحديث . كما وضعت مبدأ عدم استسلام الفنان لذوق أية فئة أو طبقة اجتماعية ، وأصبحت أعمال الفنانين تؤدى إلى حالة من التوتر والتعـارض بينهم وبين الجمهور .

●●●

لقد استطاعت الرومانتيكية فى تمردها على الكلاسيكية أن تفتح الطريق لكل مذاهب الفن الحديث التالية ، لأنها عبّرت عن الطبقة الوسطى ، حتى يستطيع المشاهد أن يرى نفسه فيها بينما يحس المشاهد أمام الأعمال الكلاسيكية أنه ينظر إلي شىء بعيد فى الزمن وفى المستوى الطبقى . .

كما أن المذاهب التالية للرمانتيكية تدين برقتها وتنوعها إلى الحسـاسية التى فتحت لهـا الرومـانتيكية مجـال النمـو والترعرع . . فكل ما فى الفن الحديث من إغراب وفوضى وعنف ، وكذلك ما فيه من غنائية واستعراضية ، إنما هو مستمد من الرومانتيكية . . .

ولقد بدأت الرومانتيكية بالاعتراف بوجود عدة أنماط من الجمال متساوية القيمة ، وكشفت أن مفاهيم الجمال تتنوع بتنوع الظروف المادية للحياة . . .

## رواد الرومانتيكية

كان هناك اتجاه وجدانى فى الفكر والأدب والفن خلال القرن الثامن عشر ، ولكن هذا الاتجاه هُزم نهائيا أمام الاتجاه العقلى الذى ساد مع قيام الثورة الفرنسية . وعندما ظهرت الرومانتيكة فى أوربا وتولدت من الثورة الفرنسية ذاتها ، لم تكن لها أى علاقة بهذا الاتجاه السابق ولم تمثل بأى صورة من الصور استمراراً أو احياء له . .

ويعتبر الفنان الانجليزى « جون كونساتابل » من الفنانين الرومانتيكين ، وكان له أثر عظيم على أشهر روادها الفرنسيين « يوجين ديلاكروا » كما كان أبا للمدرسة الفرنسية فى رسم المناظر الطبيعية . . ومع هذا فإن تأثيره على المذهب الطبيعى ثم « التأثرى » الذى جاء بعد ذلك أعمق من أثره على الرومانتيكية .

إلا أن الفنان الأسبانى « جويا » قد سبق الرومانتيكيين الفرنسيين فى ابتداع مبدأ رسم الحكايات التى تحكى بطولات واقعية أو تتناول الخرافات والقصص الشعبية . .

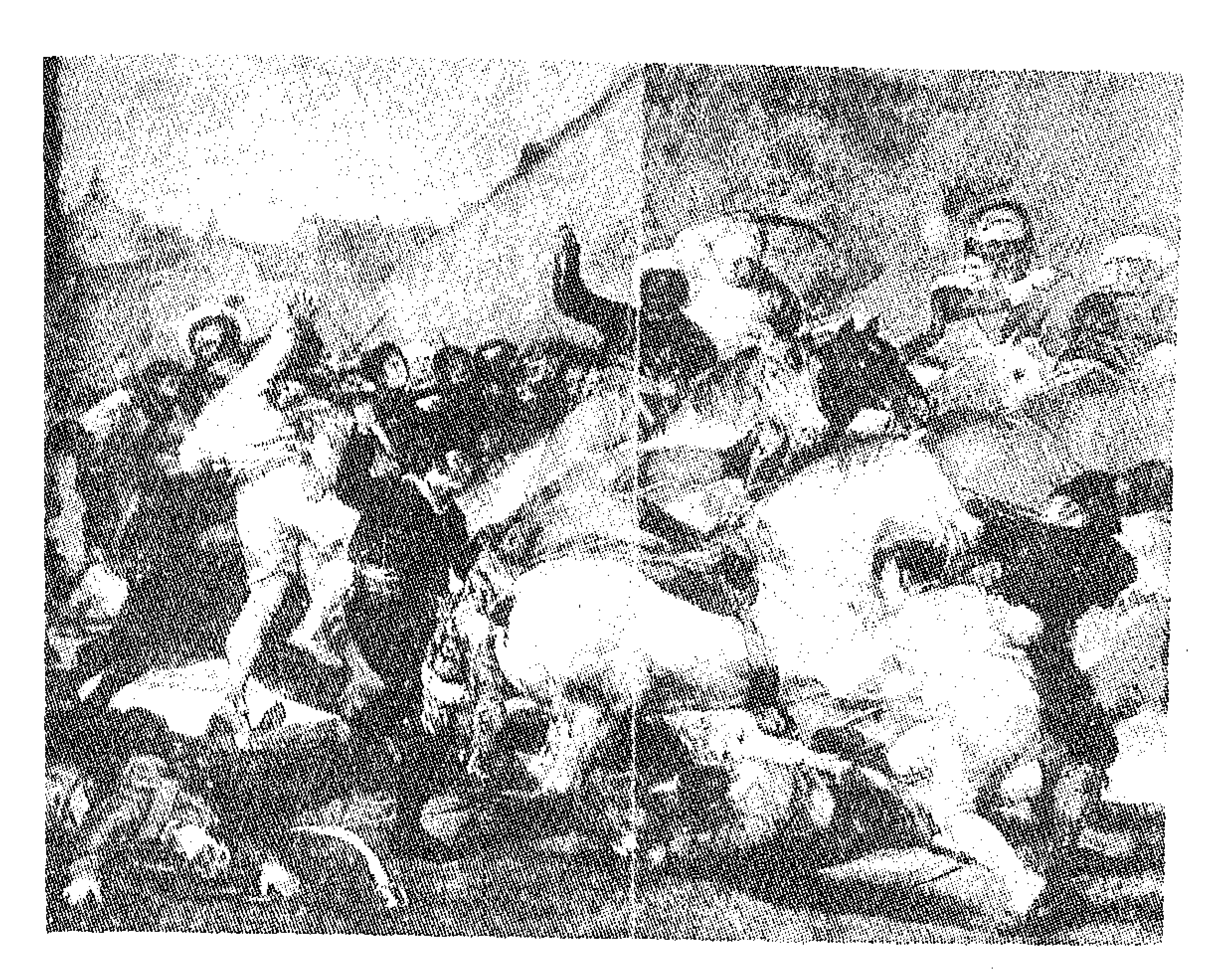
وفى فرنسا تزعم البارون « جرو » الاتجاه الرومانتيكى ثم تبعه « تيودور جيريكو » من بعدهما حمل « يوجين ديلاكروا » راية هذا المذهب وسار بها إلى نهاية الشوط . .

## « جويا »

ولد « فرانشيسكو جويا » فى ٣٠ مارس عام ١٧٤٦ بإحدى قرى أسبانيا ، وكان أبواه من الفلاحين البسطاء . فعمل معهما فى الحقل مع أخويه وأخته خلال صباه كأبناء الفلاحين الأسبان ، ومع هذا ظهرت مواهبه الفنية فى وقت مبكر ، فكان يرسم بالفحم المتخلف من فروع الأشجار المحترقة على الحوائط والأبواب والأحجار ، حتى لفتت موهبته الواضحة أنظار أهل القرية ، ووثقوا فيه إلى الحد الذى جعلهم يكلفوه بزخرفة ستارة لكنيسة القرية قبل أن يتم الثانية عشر من عمره . وقد احترقت هذه الستارة خلال الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ .

وفى عام ١٧٦٠ رحل جويا إلى « ساراجوسا » عاصمة المقاطعة ، على نفقة أحد أثرياء القرية ، لكى تتاح للفنان الصغير الموهوب فرصة الدراسة الفنية ، وهناك التحق بمدرسة دينية لمدة أربع سنوات تعلم خلالها قصص الكتاب المقدس ، ثم تلقى دروس الرسم على يدى فنان أكاديمى تقليدى ، كان من رسامى البلاط الملكى الاسبانى . وفى عاصمة المقاطعة اجتذبت هذا الفلاح الشاب الموهوب دور اللهو والمباهج وأصدقاء السوء .

وعرف عن جويا أنه عاش حياة فاجرة شهوانية بوهيمية ، وقد انعكس أسلوب حياته على فنه الذى يتفجر بحيوية هائلة . . فكان يرسم بالنهار ويعربد بالليل ، كما كان يمارس رياضة مصارعة الثيران فى الأعياد وأيام الآحاد ، ويرتاد علب الليل ، يغنى ويرقص ويغازل الغانيات ، ويعاشر الغجر ويبارز بالسيف ويثير مع مجموعة من الشباب الماجن المعارك والمشاجرات . . حتى اضطر فى سن التاسعة عشر للفرار إلى العاصمة مدريد فى أعقاب معركة بين مجموعته وعصابة أخرى من شباب المدينة نتج عنها سقوط عدد من القتلى ، وقد سافر إلى إيطاليا عام ١٧٧٠ بعد أن عثروا عليه ذات صباح فى أحد الأماكن



لوحة : « الثورة » وعنوانها « ٢ مايو ١٨٠٨ » رسمها الفنان « فرانشيسكو جويا » عام ١٨١٤ ، وهى معروضة بمتحف « البرادو » بمدريد .

المشبوهة وقد استقر فى ظهره خنجر ، ثم استقر فى روما فى العام التالى والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة فى « بارما » .

وبعد أن قضى بضع سنوات فى إيطاليا عاد إلى مدريد حيث تزوج من شقيقة رسام شهير قام بتقديمه للمجتمع الأرستقراطى فى العاصمة . . فانفتحت أمامه أول فرصة للعمل فى البلاط عندما عُيِّن مصمما لرسوم النسيج الملكى



لوحة : تصور إعدام الثوار وعنوانها « ٣ مايو ١٨٠٨ » للفنان « فرانشيسكو جويا » رسمها عام ١٨١٤ ، ومعروضة فى متحف « البرادو » بمدريد .

( تابيسرى ) فى مصنع « سانتا بربارا » .

وقد عمل جويا فى هذا المصنع أربع سنوات متتالية تجلى خلالها نبوغه وتكشفت مواهبه وعبقريته ، فقد كان الأسلوب الشائع فى تصميمات النسيج المرسوم هو الأسلوب التقليدى الفرنسى الذى يصور الحوريات والشخصيات الأسطورية بخطوط متموجة ملتوية قوقعية الشكل . لكن جويا غيرهذه الطريقة ووضع تصميمات

( كارتون ) لثلاثين سجادة ، اتجه فيها إلى تصوير مشاهد من الحياة الأسبانية كالأطفال وهم يلعبون الكرة أو المسابقات بالأرجل الخشبية ، ونفّذ ذلك بأسلوب جميل مبدع قام فيه بالمزج بين الأشكال الواضحة والأطياف الشفافة .

كانت تصميماته المبتكرة سببا فى توطيد مكانته الفنية وشهرته الفجائية بعد أن تعدى الخامسة والثلاثين . وبدأ الأمراء والأرستقراطيون يطلبون منه رسم صورهم الشخصية ، فعاد إلى مدريد حيث أصبح صديقا حميما لولى العهد وشقيق الملك « شارل الثالث » . . إلا أن سوء سمعته كفنان عربيد جعلت الملك يرفض تعيينه رساما للبلاط . . مع ذلك فقد اعترف الجميع بأنه نابغة عصره . . أما سمعته السيئة ومغامراته النسائية فقد تعاونت مع نبوغه الفنى فى مضاعفة مجده وتألقه فى أعين الناس ، فكانت سيدات المجتمع يرتمين تحت أقدامه ، بينما يتوسل النبلاء ليرسمهم ، وعندما توفى الملك شارل الثالث وتولى أخوه العرش - وهو صديق جويا - أصبح جويا رساما للبلاط .

لقد كانت الحركة الرومانتيكية - كما ذكرنا - من نتاج

الثورة الفرنسية تماما كالكلاسيكية الجديدة ، وكان التعبير الأول عن روحها فى الرسم يتجلى بوضوح فى أعمال الفنان الأسبانى « جويا » كما ظهر التعبير الموسيقى الأول عنها فى أعمال الموسيقار الألمانى « بتهوفن » ، فالرومانتيكية بدأت خارج فرنسا بتأثير من أفكارها . .

لقد قرأ جويا ( الذى ثقف نفسه بنفسه إلى حد كبير ) أعمال الفلاسفة الفرنسيين من أمثال « روسو » و« فولتير » وكانت محاكم التفتيش فى أسبانيا تحرِّم قراءة مؤلفاتهم ، ولكنه كان يحتفظ بها فى مكتبته .

كان « جويا » معاصراً « لدافيد » رائد الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا ، ومع ذلك فهو يُعتبر نقيضه على خط مستقيم ، فيما عدا أن كلا منهما قد استطاع أن يحتل مكانة رسمية بوصفه زعيم الرسامين فى بلده . . وقد وصل كلاهما إلى منصبه واحتفظ به وقتا طويلا رغم التقلبات السياسية العنيفة التى اكتنفت حياتهما . فقد تولى جويا قسم التصوير الزيتى بمدرسة الفنون الجميلة فى مدريد عندما بلغ سن الأربعين . . كما استطاع عندما عُين رساما للبلاط أن يبلغ الذروة فى فنه ، وكذلك بلغ الحد الأقصى فى تهوره وفجوره . .



لوحة : تصور « عائلة الملك شارل الرابع » رسمها الفنان «جويا » عام ١٨٠٠ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٣٠٥ × ٣٣٥سم ، ومعروضة فى متحف « البرادو » بمدريد .

كان الفساد ينتشر فى أسبانيا فى ذلك العهد ، وقد تغلغل جويا بين شتى طبقات الشعب بما فى ذلك شبابها المحروم والغجر المنطلقين وغانياتها العابثات ، وها هو يخالط أمراء الأسرة المالكة وحاشيتها الأرستقراطية فيكشف الانحلال الخلقى المتستر وراء مظاهر الجلال والوقار



جزء تفصيلى من لوحة « الملك شارل الرابع وعائلته » من متحف « البرادو » بمدريد .

المصطنع ، وقد اشترك الفنان فى حفلاتهم وأعيادهم وأفراحهم ، وعندما صورهم أبرز خلاعتهم ودمامتهم

ووجوههم المنتفخة وخدودهم المتوردة ، لكن العجيب فى الأمر أنه بقدر ما قسا فى هجماته على هؤلاء السادة بقدر ما كانوا يغدقون عليه الثناء ويبذلون له العطاء وخاصة نساؤهم .

ومن أشهر فضائح ذلك العصر ما جرى بين جويا ودوقة « ألبا » التى كات تعتبر أجمل نساء أسبانيا ، وهى فى نفس الوقت أكثرهن تمردا على التقاليد المرعية ، وقد صورها الفنان فى لوحتين شهيرتين ، مرة بثيابها ومرة بعد أن جردها من الملابس . . وفى إحدى رحلاته الغرامية مع هذه الغانية عبرالجبال أصيب بنزلة برد عنيفة أثرت على أذنيه فأفقدته السمع .

وقد أنجز الفنان أهم أعماله الفنية من الناحية العمليةبعد أن وصل إلى سن الخمسين . . أى بعد قيام الثورة فى فرنسا . . فحتى عام ١٧٩٥ ، وعندما كان رئيسا لقسم التصوير فى أكاديمية الفنون الجميلة بمدريد ، كان فنه هادئا ليس فيه الرومانتيكية وعاطفيتها وانفعالاتها المتأججة . . كان يتبع النموذج السليم المتبع فى أواخر القرن الثامن عشر رغم اهتمامه بحياة القرية وتعاطفه المبكر مع الفقراء والمعذبين .

ولكن بعد هذه الفترة من حياتـه الأولى لم يعد يهتم بالشكل الخالص أو التكوين السليم أو التكنيك بوسائله المختلفة ، وهى العناصر التى جعلت منه أستاذا عظيما فى الشكل الفنى ، وإنما أعلن رأيه حول ضرورة تعبير الفن عن الحكايات والأحـداث عام ١٧٩٩ عنـدما نشـر مجموعتـه المنفذة بأسلوب فن الحفر ( الجرافيك ) والتى أطلق عليها اسم ( أهواء ) . . من هنا احتـل موقعـه كأول من بشـر بالفكر الرومانتيكى فى فن الرسم .

ولقـد مضى يهاجم المجتمـع الأسبـانى الحـاكم . . فيرسم « بومة » على كرسى القاضى وحمارا كطبيب يمسك بمعصم مريض ، ومحاكم التفتيش التى تضـع أقفالا عـلى آذان الناس وتغمى عيونهم .

ومن هنا كانت السخرية الكـاريكاتيـرية والاهتمـام بالجانب التعبيرى من خصائص أسلوبه فى الرسم .

وفى عام ١٨٠٨ أرسل نابليون جيوشه إلى أسبانيا ، ونصبّ أخـاه على عـرشها ، وقـد استسلـم ملك أسبانيـا ومعظم رجال الطبقة الأرستقراطية بغير مقاومـة ، ولكن الشعب الأسبانى ثار ضد الغزاة . وقد صور « جويا » هذه الثورة فى عملية العـظيمين « ٢ مـايو و٣ مـايو » . الأول

يصور الثورة فى المدينة ، والثانى يصور قيام القوات الفرنسية بإعدام الثوار . . وفد اتبع فى تصويره لهاتين اللوحتين أسلوبه العاطفى الرومانتيكى الجديد الذى يهتم بالأحداث الواقعية ويعبر عنها بطريقة مأساوية .

وعندما استمرت المذابح وأعمال العنف رسم جويا مجموعته الشهيرة المسماة « ويلات الحروب بأسلوب فن الحفر على النحاس للطباعة ( ايتشنج ) . ثم اتبعها بمجموعته المعروفة باسم فظائع الحرب . . وهى تعتبر أول رسوم فى تاريخ الفن لا تمجد المعارك الحربية ولا تغلفها بهالة تصويرية تخفى بشاعتها . . لقد تعمد جويا أن يصور الجثث المتراكمة وهى تتلوى كل منها على حدة فى صراعها مع الموت.دون محاولة إضاة إضافة مايوهمنا بالشعور بالجلال أو الجمال . . وهذه اللوحات تتفجر بالحيوية الهائلة وكأنما الحياة تنطلق فى فورة أخيرة ، وهذه الحيوية المتأججة هى التى أكسبت هذه الصور وقعها الخالد القوى ، وجعلتها أوسع أعماله الرومانتيكية شهرة وأكثرها استحواذا على التقدير والإعجاب . وكان لها أثر كبير فى أعمال الفنانين الفرنسيين الذين اتبعوا المذهب الرومانتيكى فيما بعد .

ورغم ما انطوت عليه هذه الرسوم واللوحات من

عداء للفرنسيين إلا أنه ظل فى منصبه بالبلاط حتى بعد أن جاء نابليون بنفسه على رأس جيش جرار لقمع ثورة الشعب ، وبعد أن نصب شقيقه « جوزيف بونابرت » على عرش أسبانيا .

وقد غفر له أعماله الملك الأسبانى « فرديناند السابع » الذى تولى الحكم بعد سقوط نابليون ، وسمح له بالبقاء فى منصبه كرسام للبلاط وهو يقول : « إنك تستحق النفى ، بل تستحق الشنق ، ولكنك فنان ، لهذا سأنسى كل ما بدر منك . . . » .

إلا أن جويا كان قد مّل حياة القصور ، فرحل إلى « أشبيلية » ، حيث قام بعمل الرسوم والزخارف فى كاتدرائيتها . . وبلغ من استهتاره ومجونه أن صور بين الملائكة سيدتين شهيرتين من سيدات المجتمع عرفتا بالخلاعة والتهتك .

وعندما انتهى من زخرفة جدران كاتدرائية « أشبيلية » عاد إلى مدريد واعتكف فى داره التى رسم على جدرانها آخر لوحاته « ذات الموضوعات الخرافية » مستمدا موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية .



لوحة : « مايـا بالملابـس » ( وهـى دوقــة البـا ) للفنــان « فرانشيسكو جويا » ، رسمها بألوان زيتية على قماش فيما بين عامى ١٨٠٠ و١٨٠٥ ، ومعروضة بمتحف «البرادو» بمدريد .

وعندما بلغ الثامنة والسبعين لم يمنعه ضعف بصره ولا صممه ولا داء المفاصل من السفر إلى باريس والإقامة فى فرنسا بقية حياته فى منفاه الاختيارى بعد عام ١٨٢٤ . . حيث التقى بشباب الفنانين وعلى رأسهم « جيريكو » و« ديلاكروا » اللذين تزعما الحركة الرومانتيكية الفرنسية ، وكان « جويا » قد سبقهما فى هذا الاتجاه . وهناك راح يرسم صوراً رائعة لرفاقه الأسبان فى المنفى .

وقد عاد « جويا » إلى أسبانيا عام ١٨٢٦ حيث طلب إعفاءه من مناصبه الرسمية واعطاءه حق السفر إلى أى مكان ، فعاد إلى باريس حيث رسم لوحة يعتبر أسلوبها



لوحة : « مايا عارية » رسمها الفنان فرانشيسكو جويا فيما بين عامى ١٨٠٠ و١٨٠٥ بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٩٢٫٥ × ١٨٨سم ، ومعروضة بمتحف «البرادو » بمدريد .

مقدمة للأسلوب التأثرى فى فن الرسم . . ولكنه لم يتابع هذا الأسلوب إذ توفى قبل أن يتم رسم لوحته التالية فى ١١ أبريل عام ١٨٢٨ .

ويوصف « جويا » تارة بأنه فنان « واقعى » ، وهناك من يعتبرون أنه قد تنبأ فى أعماله بمقدم « السيريالية » . ولقد حمل عبء الريادة للمذهب الرومانتيكى فى فترة تألقه وثوريته . . أما الرومانتيكيون الفرنسيون من بعده فقد شغلتهم المعارك الشكلية حول قضية الخط واللون بالإضافة إلى اختلاف الظروف السياسية فى فرنسا عنها فى أسبانيا ، عن المحافظة على الجوانب الثورية فى الرومانتيكية فتحولت

على أيديهم إلى مذهب شكلى . . وإذا كان مؤرخو الفن يضعـون مواصفات المذهب الرومانتيكى باعتبار النماذج الفرنسية هى الأكثر تعبيرا عنه ، فإن « جويا » هو الذى ابتدع هذا المذهب ووضع تقاليده الأولى بالإضافة إلى إرسائه لأسس المذهب الواقعى .. الذى تزعمه فى فرنسا الفنان « كوربيه » .

## البارون جرو

ولد « جرو » عام ١٧٧٤ . . وقد درس الفن على يدى « دافيد » رائد مذهب الكلاسيكية الجديدة . . كان « جرو » هو ألمع تلاميذ هذا الفنان البارع وإن كان « دافيد » قد شعر من البداية أن « جرو » يبتعد عن تصوير المواضيع الرومانية واليونانية وأنه يفضل معالجة الموضوعات المأخوذة من الواقع . .

وقد حظى وهو فى سن الخامسة والعشرين بمقابلة نابليون الذى ألحقه بهيئة أركان حرب الجيش الفرنسى ليرسم مشاهد الحرب .

وكانت طبيعة « جرو » هى طبيعة شاعر ، وبينما كان مؤمناً بتعاليم « دافيد » لم يكن يستطيع تطبيقها عندما

يمسك الفرشاة ، كان قادرا على تصوير أى منظر بطريقة أخاذة . . كما أنه أضاف مفهوماً أخلاقياً جديدا للوحة المعركة . إنه أول من رسم المعركة من وجهة نظر إنسانية وكشف عن الجانب الأليم فى الحرب ، بينما لوحات المعارك عند سابقيه تتجاهل هذا الجانب المؤلم .

لم يكن تصوير المعارك الحربية مما يسمح باستخدام أسلوب الكلاسيكية الجديدة الرصين المتزن ، ولا الألوان المعتمة المقبضة.وبالطبع عندما رسم « جرو » هذه اللوحات لنابليون فإنه لم يتقيد أثناء العمل بتعاليم أستاذه « دافيد » بل انطلق يرسم وفقاً لما تمليه عليه موهبته مستلهماً ألوان الفنان القديم « روبنز » الذى يعتبر أعظم الملونين بين أساتذة الفن السابقين .

ولقد دخل البارون جرو مع الجيش الفرنسى معركة إيطاليا حتى فتح روما . . وهناك طلب نابليون من زوجته الأمبراطورة « جوزفين » الحضور إلى روما حيث التقت بالفنان « جرو » وطلبت منه أن يرسم لوحتين شخصيتين لها مع نابليون . رسمهما وفقا لتفاعله مع الموضوع وأمانته مع نفسه .

ولعل أشهر لوحاته هى « نابليون بين المصابين

بالطاعون فى يافا » حيث أظهر نابليون بصورة مشوقة تجعل المشاهد يحبه ويحترمه ويتعاطف معه . . لقد كان كرجل دعاية يرسم « تقريرا » إلى الفرنسيين يصف فيه معارك الرجل العظيم وبطولاته وصفاته الإنسانية .

ويُرى نابليون هنا فى مسجد قد تحول إلى مستشفى أثناء حروبه فى الشرق الأوسط . . وقد احتل القائد البطل مكان الصدارة فى اللوحة وحوله رجاله وهيئة أركان حربه ، بينما هو يلمس القروح الشنيعة لمريض بالطاعون . وهكذا أظهر « جرو » الامبراطور فى مظهر قديس أو شهيد ، يتألم فى صمت ، يخاطر بحياته معرضاً نفسه للطاعون فى سبيل الحب الذى يحمله للبشر . . أما عينا القائد فقد اتجهتا نحو السماء فى فيض من الشعور الدينى المؤثر .

وهكذا حقق « جرو » فى هذه الصورة الدعائية المبالغات العاطفية للرومانتيكية مع الاحتفاظ بالجوانب التكنيكية للكلاسيكية وعلى رأسها احترام سيادة الخطوط المحددة للأشكال . .

وبعد سقوط نابليون ونفى « دافيد » إلى بروكسل ، تولى « البارون جرو » إدارة مدرسة دافيد ، فلم يضف إلى مبادىء معلمه ما اكتشفه واضافه هو إلى فن الرسم ، وإنما

حرص على تعليم تلاميذه نفس تعاليم الأستاذ ، وطالبهم أن يتقيدوا بها تقيدا تاما ، وعندما كان تلاميذه يعارضون أقواله ويستندون إلى خروجه هو نفسه فى رسومه على هذه القواعد ، كان يثور ويفقد سيطرته على المناقشة مما يؤكد أنه هو نفسه كان يعانى من التناقض بين ما يملأ عقله من اقتناع بالقواعد التى وضعها أستاذه ، وما تمليه عليه عواطفه ووجدانه عندما يبدأ الرسم .

وقد أدى هذا الصراع النفسى العنيف إلى دفعه فى يوم من أيام شهر يونيو عام ١٨٢٥ إلى أن يتوجه إلى نهر « السين » ، ويخلع قفازه ورباط عنقه ويضعهما على ضفة النهر تحت قبعته بعناية ، ثم يلقى نفسه فى ماء النهر ويغرق نفسه وهو فى الحادية والخمسين من عمره .

## تيودور جيركو

إذا قلنا أن « جرو » بشّر بالرومانتيكية ، وابتدع أسلوبا وسطا بينها وبين الكلاسيكية ، فإن أول من رفع لواءها عاليا فى فرنسا باعتبارها تمرداً سافرا على مدرسة « الكلاسيكية الجديدة » فهو « تيودور جيركو » ، الذى تفجرت مواهبه وهو فى الحادية والعشرين من عمره عندما

نجح فى عرض إحدى لوحاته فى صالون عـام ١٨١٢ .
وبعد ذلك بعامين سـافر إلى رومـا لاستكمال دراستـه ،
وعندما عاد إلى باريس عام ١٨١٨ اتفقت عودته مع وقوع
حادثة أليمة هزت مشاعر الفرنسيين وأثـارت حنقهم هى
حادثة السفينة « ميدوزا » التى غرقت فى عرض المحيط بعد
إقـلاعها من أحـد موانىء إفـريقيا الجنـوبية . . فـاستقل
الضباط قوارب النجاة وهربوا تاركين أكثر من مائة بحار
على السفينة يـواجهون المـوت ، فصنعوا عـلى عجل من
بعض أخشاب السفينة طوفاً كبيرا ركبوا فـوقه . . وظلوا
فوقه عدة أسابيع تتقاذفهم الأمواج حتى مات معظمهم من
العطش والجنون ولم ينج غير خمسة عشر بحـارا انتشلتهم
سفينة عابرة وهم يوشكون أن يلفظوا أنفاسهم الأخيره .

وقد أثارت هـذه الحادثـة مشاعـر الفنان « جيـركو »
فصمم على تصويرها بكل ما تتضمنه من هول المأساة . .
فسعى إلى البحـارة الناجـين وبينهم النجار الـذى صنـع
الطوف ، فطلب منه الفنان أن يصنع طوفا مشابها لذلك
الذى تشبث به البحارة المنكوبين ، وسمع منـه تفاصيـل
مـا جرى . . ويقـال إن الفنان استعـار بعض الجثث من
مستشفى مجاور لمرسمه ، فأرقدها عـلى الطوف بـالشكل

الذى وصفه النجار لأوضاع الموتى من البحارة ساعة انتشال الأحياء . .

وفى النهاية أخرج الفنان إحدى الروائع التى يفخر بها متحف « اللوفر » حاليا ، وهى لوحة ضخمة المساحة تصور الحادث بكل تفاصيله التى تحرك المشاعر ، وقد عرضها الفنان لأول مرة فى صالون عام ١٨١٩ ففازت على الفور بإعجاب الجمهور ، على حين حاربتها السلطة لما فيها من انتقاد يوضح عجز الأسطول الفرنسى وجبن ضباطه الذين هربوا بحياتهم . . واستنكرها النقاد بدعوى « بشاعتها » وخلوها من الصفات الكلاسيكية التى كانت لم تزل تعتبر المثل الأعلى فى الفن ، أى بُعدها عن رصانة التعبير ، واتزان التكوين ، وسمو المعانى . .

وقد هزت هذه العاصفة من النقد ثقة الفنان فى نفسه كما أثارت حنقه وسخطه ، فأعلن أنه قد قرر اعتزال الرسم ، ثم هاجر من فرنسا إلى انجلترا ، حيث اكتشف أن الحركة الرومانتيكية قد اتخذت هناك شكلا آخر هو رسم المناظر الريفية والطبيعية بأسلوب عاطفى مفرط ، وتحمس لأعمال الفنان « كونستابل » ، وبلغ من حماسه أن عاد إلى باريس ليقنع أعضاء لجنة صالون باريس بقبول عرض

ثلاث لوحات من أعمال هذا الفنان الانجليزى فى صالون عام ١٨٢٤ . . ولكنه توفى قبل افتتاح هذا الصالون ببضعة أيام . . ولم يشهد الحماس الجماهيرى لهذه الأعمال وفوز إحداها وهى لوحة « عربة التبن » بجائزة الصالون .

توفى « تيودور جيركو » عام ١٨٢٤ بعد حادثة وقوعه من فوق حصان وهو لم يتخط سن الثالثة والثلاثين . . وبعد بضع سنوات اشترت الحكومة الفرنسية لوحة « طوف الميدوزا » التى تعتبر أول لوحة رومانتيكية بالمعنى الكامل لهذه الكلمة فى تاريخ الفن الحديث . لتحتل مكانها البارز بين روائع متحف اللوفر .

## يوجين ديلاكروا

اسمه الكامل هو « فرديناند فيكتور يوجين ديلاكروا » . . ولد عام ١٧٩٨ . . وهناك سر يتعلق بمولده . . فقد أصبح من المسلم به أنه كان الابن غير الشرعى لوزير خارجية فرنسا « تاليران » ولم يكن « ديلاكروا » وزير فرنسا المفوض فى هولندا هو والده . . وتاليران كان قسيسا ثم ترك اللاهوت ليعمل بالسياسة ويشارك فى الثورة الفرنسية كممثل لرجال الدين . . وقد

نجح تاليران فى تحقيق ما يسمى « بالتوحيد بين الطبقات الثلاث » عام ١٧٩٨ ، وكان ذلك من العوامل التى أدت إلى نجاح الثورة فى تحويل فرنسا من النظام الملكى إلى النظام الجمهورى . . وقد احتل تاليران موقعه وزيراً للخارجية حتى عام ١٨٤٨ . .

كان حظ « يوجين ديلاكروا » من النكبات عظيما منذ طفولته التى عانى خلالها من عدة أمراض شفى منها بعد أن أورثته الهزال والضعف . . وقد أوشك أن يموت مرة فى حريق . . ثم نجا من الغرق مرتين ، وتناول السم مرة عن طريق الخطأ ، وكاد أن يموت شنقا لولا أنه أنقذ فى آخر لحظة . .

لكل هذا كان ديلاكروا ضعيفا جدا من الناحية الجسمانية ، وقد أصيب صدره بحالة مرضية خطيرة مؤلمة ، كما لم يكن باستطاعته أن يتناول أكثر من وجبة واحدة فى اليوم . . ورغم كل هذا فقد استطاعت طاقته الوجدانية غير المحدودة أن تسند جسمه المتهاوى طيلة خمسة وستين عاما . . ونتيجة لهذه الظروف كان قلقا منطويا على نفسه ، تساوره الهواجس ، وقد وصفه « بودلير » قائلا : هو مزيج غريب من التشاؤم والتهذيب ، والتأنق

والحماس ، والمكر والاستبداد ، مع نوع من الرقة المعتدلة التى تصاحب العبقرية دائما . . . » .

وقد حصل على تعليم جيد للعمل فى السلك الدبلوماسى ، ولكنه اتجه إلى الفن .. وكانت مواهبه المتفتحة تتيح له أن يبدع فى الرسم والموسيقى والشعر .. ولكنه إكتشف أنه يستطيع أن يعبِّر عن نفسه بفن التصوير الزيتى تعبيرا متكاملا وقد بدأ ممارسة الرسم وهو فى سن الثامنة عشر .

وعندما بدأ ظهور « ديلاكروا » تحت الأضواء عُرف كتلميذ لتاليران ، وتولى منصب « سكرتير الفنون الجميلة » حيث أوكل إليه شراء الأعمال الفنية التى تختارها الدولة للاقتناء ، وذلك بعد سفر « دافيد » إلى منفاه فى بروكسل .

وقد ورث من تاليران حب الثقافة بمفهوم القرن الثامن عشر ، كما كانت حياته متصلة بالصالونات الثقافية ، وكان صالون الكاتبة « جورج صاند » عبارة عن أكاديمية صغيرة تديرها السيدة صاحبة البيت من الرابعة مساء حتى منتصف الليل . وكان يجتمع فى هذا الصالون الثقافى فلاسفة العصر وبعض الأمراء والملوك ، وهناك يستمعون إلى المناقشات الفكرية والفنية التى كثيرا ما شارك فيها يوجين ديلاكروا .



لوحة : « قائد عربى » للفنان « يوجين ديلاكروا » ( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) ، رسمت بالوان باستيل على ورق مساحتها ٣٦ × ٢٧سم من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .



لوحة : « فتيات من الجزائر » للفنان « يوجين ديلاكروا » ( ١٧٩٨ ـ ١٨٦٣ ) ، رسمت بألوان زيتية على قماش ، معروضة بمتحف اللوفر بباريس .

وفى عام ١٨١٩ عندما رأى لوحة جيركو « طوف الميدوزا » فى معرض صالون باريس خرج هائما على وجهه يعصره الألم والذهول . . وسجل ذلك فى يومياته فيما بعد . بدأ يشارك فى معرض الصالون ابتداء من عام ١٨٢٢ ، وقد تميز من البداية بشخصية فنية واضحة متميزة ، وبالخروج على القواعد الكلاسيكية من زاوية رسم الشخصيات تفيض حيوية وقوة ودرامية ولا تشبه التماثيل

الجامدة الـوقور . . فهـو ملون بارع ، مغـرم بالمؤثـرات الطبيعية ، وكان رائدا فى موسيقى الألوان ، حتى يمكن أن نطلق على أعماله أنها كانت تنبع من البؤرة المتـوهجة فى التفكير .

ولقد تميز يوجين ديلاكروا بالثقافة العامة الواسعة ، واحتـرامه للتـراث وتذوقـه للآداب والفنون الجميلة والموسيقى ، وحبه الشامل بذكاء للانتاج الفنى ، فقد كان ينتمى إلى ما سُمى فى ذلك الوقت « بارستقراطية الفكر » عندما استوعب كل الفنون فى فكره ، وتمكن من تذوقها والاستمتاع بها .

**« لوحة مذبحة ساكس »**

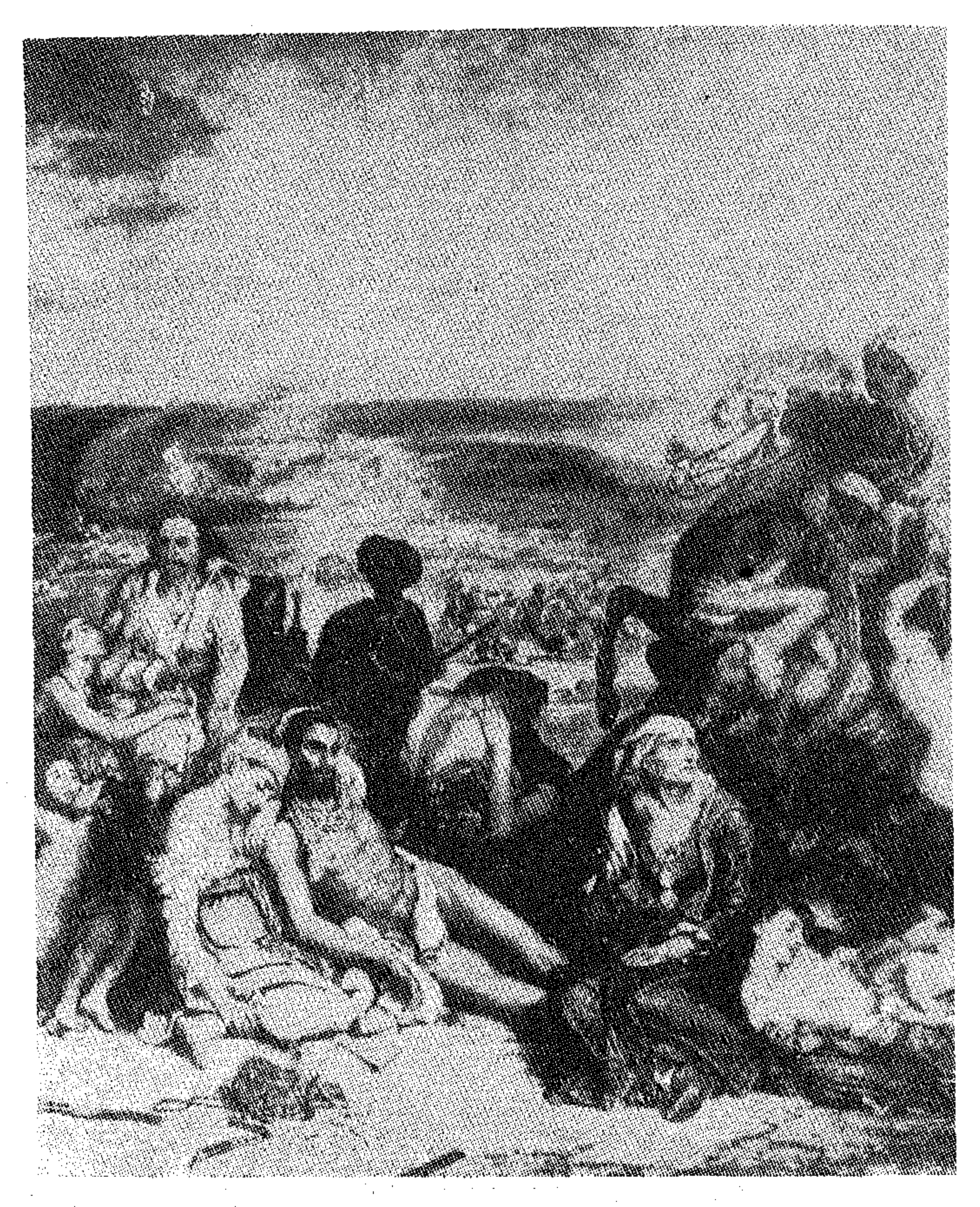
رُسمت هـذه اللوحة عـام ١٨٢٤ حيث عُرضت فى صالون باريس لذلك العام ، وهى لوحة ضخمة مساحتها ٤١٧ × ٣٥٤ سنتميـتر ، وهى معروضـة حاليـا بمتحف اللوفـر بباريس . وهى تصـور مشهـدا من المجـازر التى ارتكبها الأتراك عام ١٨٢٢ فى جزيـرة ساكس اليـونانيـة الصغيرة عندما أبادوا عددا كبيرا من اليونانيين خلال حرب

الاستقلال التى قامت بها اليونان للتخلص من الاحتلال التركى

وفى العـام التـالى مـبـاشـرة ( ١٨٢٣ ) سجـل « ديلاكروا » فى يومياته أنه قـرر تصويـر هذه المـذبحة فى لوحته القادمة التى سيعدّها للعرض بالصالون . . وتنفيذاً لهذا القرار سعى ديلاكروا إلى الالتقاء بالضابط الفرنسى الذى كان يساعد الثوار اليونانيين خـلال هذه المعـركة ، وكان يدعى الكولونيل « فواتير » الذى قدم إلى الحكومـة الفرنسية تقريرا بالحوادث التى شاهدها . وكان بذلك يسير عـلى نفس المنهج الـذى اتبعه « جيـركو » فى رسم لـوحة « طرف الميدوزا » . . وبعد أن التقى بالكولونيل « فواتير » واستمع إلى تقريره عمل بحماس بالغ حتى انتهى من لوحته التى قبل الحُكَّام عرضها فى الصالون بغير حماس . .

ولما افتتح الصالون فوجئوا برؤ ية هـذه اللوحة وقـد اختلفت ألـوانها كثيـراً من حيث أضـوائهـا ونصـاعـة خلفيتها . .

وكان السر فى ذلك هو أن « يوجين ديلاكروا » قبل أن يُسلِّم لـوحته للمشـرفين عـلى المعرض الكبـير قد شـاهد بالصدفة فى واجهة أحد محلات بيع الصور ثلاثة لوحات من

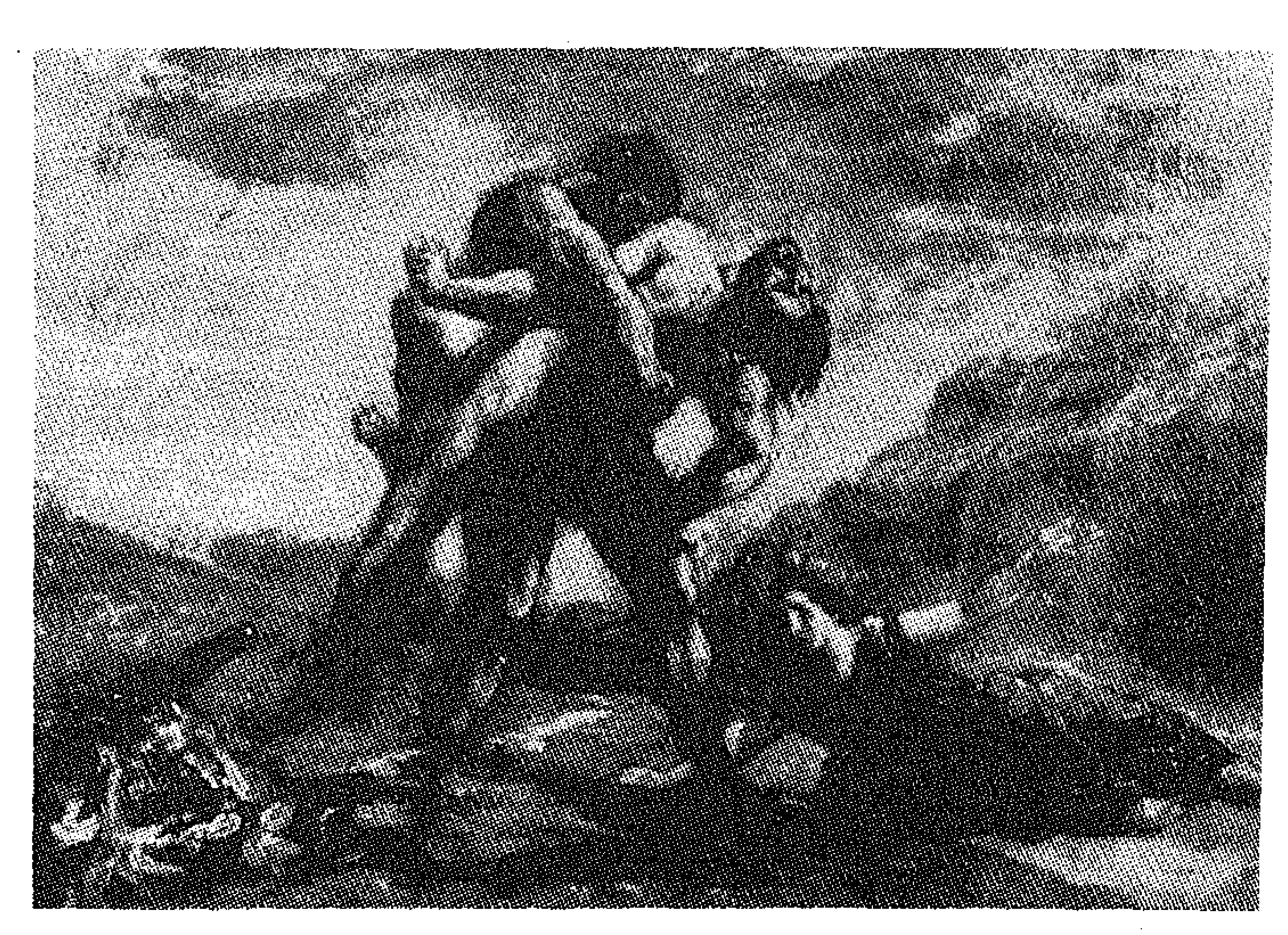


لوحة : « مذبحة ساكس » للفنان « يوجين ديلاكروا » ، رسمها بألوان زيتية على قماش عام ١٨٢٤ ، مساحتها ٤١٧ × ٣٥٤سم ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس .

رسم الفنـان الانجليزى « جـون كونستـابل » ، فشـدت انتباهه وفتنتـه بما رآه من تـراقص الأضواء وانعكـاساتهـا الأخاذة فى تلك اللوحات . . ولما عاد إلى مرسمه أحس أن لوحته قاتمة شاحبة لا حياة فيها . . إلا أنه كان قد انفق عاما كاملا فى إعدادها ولم يجد أمامه متسع من الـوقت لإعادة رسمها ، فقدمها للمعرض وهو مشغول البال لا يستقر أو يستريح .

وقبل موعـد افتتاح الصـالون بـأيام ، جـاءته فكـرة جنونية ، دفعته إلى القيام بعمل لا يعقل . . فقـد طلب الاذن بمراجعة لوحته مراجعة نهائية لعمل بعض اللمسات الأخيرة والرتوش ، فأجيب إلى طلبه رغم أن اللوحة كان قد تم تعليقها ، كما كانت لوحات كونساتبل التى تبناهـا ودافـع عنها « تيـودور جيركـو » معلقة بنفس المعـرض . وأمضى ديلاكروا أربعة أيام فى عمل متواصل ليلاً ونهاراً ، يدرس أسلوب كونستابل الوافد وطريقته فى إشاعة الضياء فى لوحاته محاولا فى نفس الوقت تطبيق هذا الأسلوب على لوحته ، ولم يرفع فرشاته عنها إلا قبل الافتتاح بساعات .

وقد انزعج الفنانون الأكاديميون من لوحة ديلاكـروا



لوحـه : هرقل وانتى « للفنان يوجين ديلاكـروا ، رسمـهـا بالوان زيتية على قماس ، ومساحتها ٣١ × ٤٥سم ؛ وهى من روائع متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

وأسلوبها الرومانتيكى الذى تضاعفت فتنته بما أضافة الفنان من لمسات مضيئة على منوال زميله الانجليزى ، واعتبروها خـروجا صـارخا عـلى القواعـد المرعيـة حتى أن الرسـام « جرو » - رغـم اعتداله - لم يتردد فى وصفهـا « بمذبحـة الفن » .

كانت لوحـاته التـاريخية تصـور فى الغالب المـلاحم والمذابح الرهيبة ، لكن هذه اللوحة أثارت رعب الجمهور

وانزعاجه بسبب أحد تفاصيلها ، الذى يصور طفلاً يرضع من ثدى أمه الميتة ، وكانت التقاليد الفنية قبل « يوجين ديلاكروا » تمنع تصوير مناظر العنف أو الدماء .

كان « ديلاكروا » متمردا على تلك التقاليد المستمدة من الفنون الرومانية القديمة ، وقد تعمد أن يزور عدة أماكن ولكنه تجنب زيارة ايطاليا التى كان كل المثقفين وخاصة الفنانين يقصدونها فى ذلك العهد لاستكمال معارفهم وثقافتهم . . وذلك لأنه كان يخشى أن تؤدى مثل هذه الزيارة إلى نوع من التأثر أو التنازل أمام الفنانين الايطاليين العظام .

وللفنان رحلة شهيرة قام بها عام ١٨٣٢ زار خلالها أسبانيا ومراكش ، حيث عرف الضوء الباهر الذى أكد احساسه الفنى ، وهناك رسم مجموعة من أجمل اللوحات التى تصور الحياة الشرقية فى ذلك العهد .

لقد كان « ديلاكروا » يمثل عبقرية فذة . . فقد رسم مئات اللوحات الضخمة وكانت له قدرة عظيمة على العمل السريع حتى يُروى عنه أنه رسم لوحة كبيرة على حائط فى منزل الروائى « الكسندر دوماس » عام ١٨٣٣ أمام ضيوف هذا الكاتب الكبير ولم يستغرق رسمها أكثر من



لوحة : « موت سارد ينابال » للفنان « يوجين ديلاكروا » ( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) ، رسمها عام ١٨٢٧ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٤٨٥ × ٣٦٥سم ، معروضة بمتحف اللوفر بباريس .

ساعتين . . كما أنه كان قادرا على التعبير بأساليب فنية مختلفة إلى حد يثير الحيرة فله لوحات غارقة فى الضوء وأخرى تشبه فى ظلامها أعمال الفنان الهولندى « رمبرانت » ، كما صور الأشخاص والحيوانات والزهور ومناظر لمعارك هائلة ، ثم مشاهد داخلية هادئة وكلها تتألق بالألوان التى تمتزج دائما فى جرأة . . ولهذا يعتبر الكثيرون

أن « ديلاكروا » هو الذى فتح الباب للمدارس الحديثة فى الرسم .

وقد مات « ديلاكروا » فى ٢٣ أغسطس ١٨٦٣ وعمره ٦٥ عاما ، ورغم أن شباب الفنانين فى ذلك الوقت كانوا يعترفون به وبعبقريته ، إلا أن نقاد الفن ورجال أكاديمية الفنون الفرنسية الرسميون رفضوا الاعتراف به حتى مماته . . .



# الطبيعية والواقعية

يخلط الكثيرون بين الاتجاه الطبيعي والمذهب الواقعي في الفن ، إلى درجة أن البعض يتصور أنهما مدرسة فنية واحدة .

الفرق بين الاتجاهين يتضح من مجرد تأمل اسم كل منهما . . فالشيء الطبيعي هو الذي ينسب إلى « الطبيعة » التي لم تتأثر بعوامل التهذيب والتطوير التي يقوم بها الإنسان لفائدة المجتمع ، إنها الطبيعة التي لم تخضع لما يقوم به البشر من تهذيب من أجل السيطرة عليها حتى تتلائم مع الاحتياجات والذوق .

والفن الطبيعي هو ما يُصور المشاهد والمناظر الطبيعية الخشنة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة . .

أما الواقعية فهى التى إذا تصدت لتصوير ما هو طبيعى قدمته بطريقة تحرض المشاهد على تهـذيبه ، وتـدفعه إلى الانفعال من أجل تطويره وتقدمه وتغييره ، إن الفن الواقعى له موقف بينما الفن الطبيعى سلبى أو محايد أمام الطبيعة يصور الأشياء كما هى ويكتفى بإبهار المشاهد بمدى الدقة فى تصويرها .

وتعتبر لوحات الرسام الانجليزى « جون كونستابل » لمناظر الريف الانجليزى هى مفتـاح الطريق إلى التـطور الجديد الذى حدث فى فنـون الرسم بفـرنسا ابتـداءً من ١٨٣٠ . . والـرسام « كـونستابـل » - المعاصـر للرسـام «ديلاكروا » - يوضع دائما بين « الـرومانتيكيـين » لموقعـه الـزمنى بينهم . . ويُنظر إليـه باعتبـاره الرسـام المعبّر عن المذهب الرومانتيكى فى انجلترا وفى ميدان المناظر الخلوية بالتحديد . . لكنه فى حقيقـة الأمر كـان صاحب الـدور الأول فى تعبيد الطريق للطبيعية فى فن الرسم ثم التأثرية . فقـد أخرج فن التصـوير الـزيتى من الاستديـوهـات إلى الخلاء . . .

كان الفنانون يعملون داخل مراسمهم ، أما المناظر الخلوية فكانت تسجل فى اسكتشات أو عجالات ، ثم يعاد

معـالجتها فى الاستـديو ، وأحيـانا كـانت تتم الاستعانـة بحيوانات حقيقية وفلاحين داخل المراسم كموديـلات أو نماذج للرسامين .

لم تكن أنابيب الألوان قد اخترعت ،.وكان على الرسام أن يسحق الألـوان ويخلطها جيـدا بـالمـواد الـزيتيـة قبـل استخدامها مباشرة ، وكان نقل هذا « المعمل الصغير » إلى الخلاء ، بالإضافة إلى حامل الرسم والفراجـين واللوحة ذاتها . . أمرا متعذرا .

الرسام الانجليزى « جون كونساتبـل » هو أول من تخطى هذه الصعاب ورسم لوحـاته الـزيتية عن الـطبيعة مباشرة .

## المناظر الطبيعية

نحن نعرف اليوم أن المنظر الطبيعى الـذى يتضمن الأشجار والحقول والأنهار والجبال وأحيانا المبانى ومـا إلى ذلك . . هو واحد من الموضوعات التى يتنـاولها الـرسام ليقدمها فى لوحاته . وهناك من يفضلون اقتناء لوحة تصور منظرا طبيعيا على أخرى تصور وجه فتاة فاتنة أو مجموعة من

الزهور والفاكهة أو أى موضوع آخر . .

هذه المسألة البديهية فى وقتنا الحاضر لم تكن كذلك مع مطلع القرن الماضى . . فقد ظل رسم المناظر الطبيعية فى لـوحات مستقلة مهمـلاً لزمن طـويل . . لم تكن المنـاظر الخلوية تظهر فى أعمال الفنانين إلا كخلفية تحتل مقدمتها الأحداث والأشخاص . . ذلـك لأن تصويـر الأشخاص كان محل احترام الجميع ، وكان المفهوم السائد فى أوربا منذ عصر النهضة أن الناس وحدهم هم الجديرون بالرسم وأن اللوحات الفنية يجب أن تقدم موقفا أو مشهدا من الحكايات والقصص المعروفة . . فكان المنظِّرون[1] فى ذلك الوقت يرون أن المناظر الطبيعية لا يزيد دورها عن توضيح المشاهد الخلفية فى اللوحات التاريخية أما العمل الفنى فمهمته التعبير عن المشاهد النبيلة .

ولهذا كانت لوحات المناظر الطبيعية لا تدخل معرض

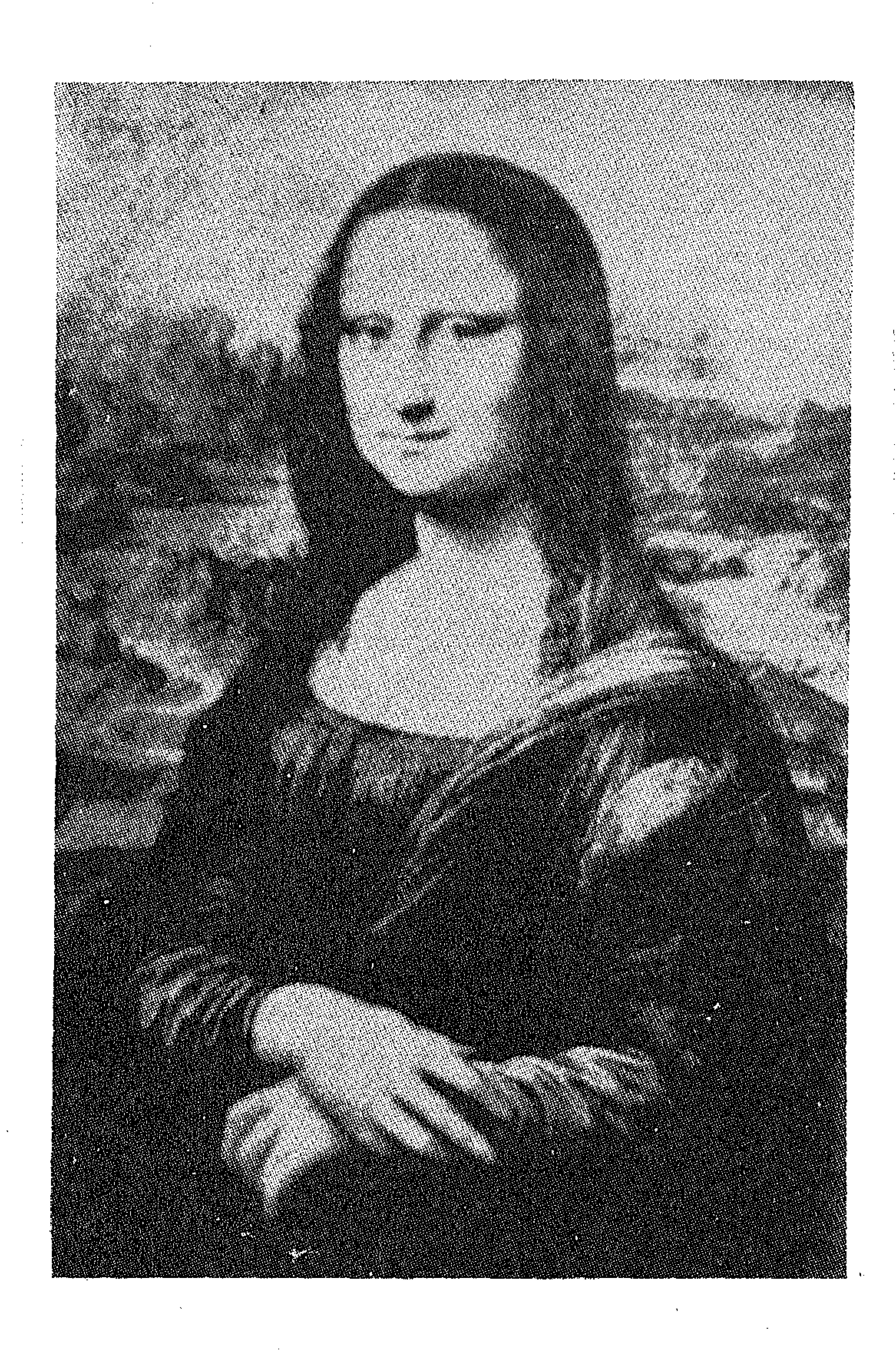
---

(١) المنظِّرون : الذين يضعون أو يكتشفون النظريات الفنية والفكرية .

---

لوحة : « الموناليزا » أو « الجيوكاندا » للفنان « ليوناردو دافنشى » من عصر النهضة معروضة بمتحف اللوفر بباريس ، كان المنظر الطبيعى فى لوحات عصر النهضة يحتل الخلفية كجزء ثانوى مكمل للوحة .

◀



الصالون السنوى فى فرنسا . . ويمارسها الفنانون فى لوحاتهم التحضيرية فقط لاستخدامها فى الأعمال الموضوعية .

وفى خلال عصر النهضة رُسمت لوحات تصور موضوعات تدور أحداثها فى الخلاء . . وفيها تبدو الشخصيات فى مقدمة اللوحة منفصلة عن المنظر الطبيعى فى الخلفية، حتى بدت هذه الشخصيات وكأنها رسمت على لوحة مستقلة ثم قصت ولصقت على تلك الخلفية المرسومة بطريقة زخرفية .

بعد ذلك عرفت المناظر الطبيعية عند مصور بارع هو « البريشت دورر » الألمانى ، وإن ظلت من أنواع التصوير الثانوية بعد ذلك . . ولكن التطور فى فن الرسم والتلوين أدى إلى ظهور نوع من اللوحات تسمى « بيتوريسك » أى « صور المشاهد الطبيعية الكلاسيكية » . . وفيها يهدف الفنان إلى تصوير الانسان فى موقعه من البيئة الطبيعية التى يحيا فيها ويتنفس هواءها . . فكان المنظر الطبيعى هو الذى يملأ فراغ اللوحة ويدفع المشاهد إلى تأمل بؤرتها حيث الناس والأحداث . . فالأشجار والجبال والأنهار والسماء هى الجو المحيط بأبطال اللوحة . . مما جعل

الانسان فى لوحات « البتوريسك » مجرد عنصر بسيط من عناصر الكون ، يعبر عن انطباع الروح الانسانى بما فى الطبيعة من جلال وعظمة ، ذلك بعد أن ظل لمدى طويل موضوع الفن الأساسى .

وهناك نوع آخر من لوحات المناظر الطبيعية ظهر فى هولندا خلال القرن السابع عشر ، وكان من خصائصه تسجيل صور الأشياء الطبيعية فى دقة متناهية ، وذلك بالتركيز على الصفات « الطبوغرافية » لمشاهد الطبيعة دون أى اهتمام بالتعبير عن المشاعر أو بث الخيال ، وقد تميزت لوحات هذا النوع بدقة فى تجسيد العناصر الطبيعية بأسلوب كان يؤدى إلى ظهور نماذج على جانب كبير من الجمال والروعة .

كان هذا هو حال المناظر الطبيعية فى فن الرسم حتى ظهر فى انجلترا خلال القرن الثامن عشر نوع وُصف بأنه : « متمرد على النظام ويميل إلى تمثيل المظاهر المتغيرة فى المناظر الطبيعية» ويعتبر هذا النوع على النقيض من ( صور المشاهد الطبيعية الكلاسيكية ) التى تهتم بتمثيل مظاهر العظمة والسمو . ويرجع السبب فى ظهوره إلى الريف الانجليزى الذى هام فى حبه الفنانون بما فيه من مناظر فطرية فى

تنظيمها . وتلقائية فى تنسيقها ، وما تحمله تلك المناظر من ميل إلى إحداث المفاجآت .

لقد كان رسم المناظر الطبيعية فى انجلترا أهم منه فى فرنسا خلال عصر دافيد ،وكان يحارب هذا النوع من الرسم بسبب التعصب « للقواعد الجمالية » ( أى الأكاديمية ) .

ومع مطلع القرن التاسع عشر كان الفنان « جون كونستابل » أهم مبدعى المناظر الخلوية ، وكان لأعماله تأثير بالغ على رسامى المناظر فى فرنسا الذين شاهدوا نماذج من لوحاته .

## جون كونستابل

ولد « جون كونستابل » فى ١١ يونية سنة ١٧٧٦ بقرية فى منطقة من أخصب مناطق انجلترا وأغناها بالمزارع ، وكان جمالها منبعا لإلهام الفنان طوال حياته .

كان أبوه طحانا يمتلك طاحونة ، ويتمنى أن يدرس إبنه اللاهوت ليصبح قسيسا ، أو يشتغل فى مهنة أجداده كطحان . . ولكن «جون» عكف على فن التصوير الزيتى

من البداية وأصر على أن يسير فى هذا الطريق . . وأمام إصرار الابن على ذلك وافق أبوه على سفره إلى لندن والالتحاق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ، وهناك تحت إشراف المصور « جوزيف فارينجتون » تعلم أسرار الرسم وأساليب الفنانين السابقين عليه .

فى عام ١٧٩٤ سافر الفنان إلى لندن لأول مرة ولكنه عاد بعد فترة قصيرة ليساعد والده فى الطاحونة ، ولم يلتحق بالأكاديمية الملكية إلا عام ١٧٩٩ . . فى ذلك الوقت كان تصوير المناظر الطبيعية قد رسخ فى ذهنه ، فأخذ يقضى الجزء الأكبر من وقته فى دراسة أعمال مصورى المناظر الطبيعية الهولنديين أمثال « روسدايل » و« روبنز » والمصور الانجليزى « جينسبورو» وكان لهؤلاء الثلاثة تأثير عظيم على كونستابل لازمه طوال حياته .

ثم كان عام ١٨١١ هو نقطة التحول فى حياته . . ففى ذلك التاريخ التقى « بماريا بنكيثل » ووقع فى غرامها ، وبالرغم من أن أسرتها كانت تعارض زواجهما ، ومع أن كونستابل اضطر إلى تصوير الأشخاص ليتمكن من جمع المال ، فإنهما تزوجا فى عام ١٨١٦ . وكانت سنوات زواجهما هى أكثر سنوات عمره إنتاجا . ومع أنه كان

يقضى معظم وقته فى لندن ، إلا أنه كان يعود دائما إلى قريته فى الريف بمنطقة « سافوليك » حيث كان يستمد منها إلهامه . وكانت أعظم لوحاته تعتمد على الرسوم السريعة والاسكتشات التى رسمها هناك .

وفى عام ١٨٢٨ نكب الفنان بوفاة زوجته ، فكانت صدمة قاسية . لم يتمكن كونستابل أن يفيق منها أبدا . حتى أن انتخابه عضوا بالأكاديمية الملكية عام ١٨٢٩ لم يساعد على التخفيف عنه كثيرا . . وقد توفى كونستابل فجأة فى « هاميستيد » فى مارس ١٨٣٧ .

## مصور الريف الانجليزى

قليل من المصورين هم الذين أحسوا بالريف بنفس الاحساس العميق الذى أحس به كونستابل .

ويتسم تصوير « كونستابل » بإخلاص رائع ، فقد كان دائم الاستغراق فى الموضوع الذى يصوره . حتى أنه قال : « يجب على الفنان أن يكتشف فى كل دغل وبين الشجيرات عن مواطن الجمال » . وقد صرح ذات مرة بأن أكثر ما كان يحبه هو صوت خرير المياه وهى تنساب من خلال سدود الطواحين ، والأشجار النامية على حواف

الجداول ، والألواح الخشبية القديمة البالية والأعمدة التي كستها الرطوبة اللزجة والجدران المبنية بالطوب . . » .

ويتفق الكثيـرون من متابعى فنـه أن أحسن أعمال كونستابل تتركز فى رسومه السريعة أى « اسكتشاته » الملونة التى كان يرسمها عن الطبيعة مباشرة .

لقد كان « كونستابل » مؤمناً برسالته وفى نفس الوقت كان يريد أن يعيش من فنه ، لهذا اتبع أسلوبا غريبا فى عمله هو رسم اسكتش أو تخطيط سريع للمنظر الطبيعى الذى استقر رأيه على رسمـه . . وتعتبر هـذه الرسـوم أفضل وأشهـر أعماله . . ثم يستخدم هذه الرسوم الأصلية كنماذج ينقل عنها بضع لوحات متشابهة . . كـان فى الأولى يلتزم بمثله الفنية الخاصة إرضاء لذاته بينما كان يحقق فى النسخ تلك القواعد التى تفرضها الأكاديمية وترضى أذواق الجماهير .

وكان كونستابل يعتبر الأصل عملا فنيا كـاملا لأنـه . يفرغ فيه ما عنده من انطباعات عن الضوء والظل والفراغ يسجلها من وجهة نظره الخاصة . فلا ينشغل بتقليد شكل الأشياء الطبيعية كما هى فى الواقع ، ومعنى هذا أن الكمال الفنى فى لوحاته كان يتحقق – من وجهة نظره – بالاستناد

إلى كمال التعبير الذاتى ، لا إلى الدقة فى تسجيل مظاهر الأشياء .

وكان الفنان يحتفظ لنفسه بهذا النوع من لوحات التصوير لثقته بأن المجتمع الانجليزى فى عصره لن يقبل عليها أو يقدرها ، فكان يرسل إلى المعارض بإحدى النسخ التى كان يتوخى فى تصويرها القواعد الأكاديمية وارضاء الأذواق العامة وتحقيق التطابق التام مع الأشكال الطبيعية .

وبالمقارنة بين أصول اللوحات والنسخ المنقولة عنها فى أعمال كونستابل نكشف بوضوح عن الفرق ين نوعين من النشاط ، أحدهما فنى والآخر عملى ، ففى اللوحات الأصلية نلاحظ أنه اهتم بتسجيل انطباعه عن الفراغ بينما فى النسخة لا يهتم إلا بتطبيق قواعد علم المنظور ، وتبدو أشكال المرئيات فى اللوحة الأصلية مغمورة فى الضوء بوصفه العنصر الجوهرى القادر على تشكيل مكونات الطراز الفنى وتوحيدها فى شكل جمالى ، فالضوء هو الذى يكشف عن الأشياء أو يخفيها ، وهو الذى يمنحها صفة الحياة أويجردها منها ، وهو يؤكد الشخصيات أو يدعها دون تحديد ، كل ذلك تبعا لعمق الانفعال الذى يتعرض له

الفنان خلال التجربة ، ومدى شدة ذلك الانفعال . بينما الصور المنسوخة عن الأصل تُعدُّ تمثيلا للأشياء الطبيعية ذاتها وهو أشبه ما يكون بالطابع الوصفى فى النثر ، أما الأول ، فيمثل تعبيرا شعريا عن الضوء .

وفى متاحف لندن تنتشر أعمال كونستابل : فى « ناشيونال جاليرى » و« تيت جاليرى » ثم متحف « فيكتوريا وألبرت » حيث نستطيع ببساطة أن نميز بين اللوحات التى رسمها الفنان عن الطبيعة مباشرة بانفعال ساخن طازج ، وتلك التى نقلها فى مرسمه عن الأصل وراعى فى رسمها التقاليد الفنية السابقة ودقة التنفيذ .

ويمكن اعتبار كونستابل من الفنانين الطبيعيين بسبب لوحاته الأمينة فى تصويرها للواقع . . كما يوضع بين رواد الفن التأثرى بسبب أعماله الأصلية التى تهتم بتأثير الضوء الطبيعى . . هذا ويعتبر كونستابل فى نفس الوقت من الرواد الأوائل للرومانسية بسبب أسلوبه العاطفى فى التصوير وحبه العميق لما يصوره ولأن تلك الأعمال كانت من المقدمات التى دعمت المذهب الرومانسى فى أوربا .

## لوحة « عربة التبن »

كان الفنان الرومانتيكى الفرنسى « جيريكو » قد سافر إلى لندن مقرراً التوقف عن الرسم بعد أن هاجمته الأوساط الفنية فى باريس بسبب نزعته الرومانتيكية .

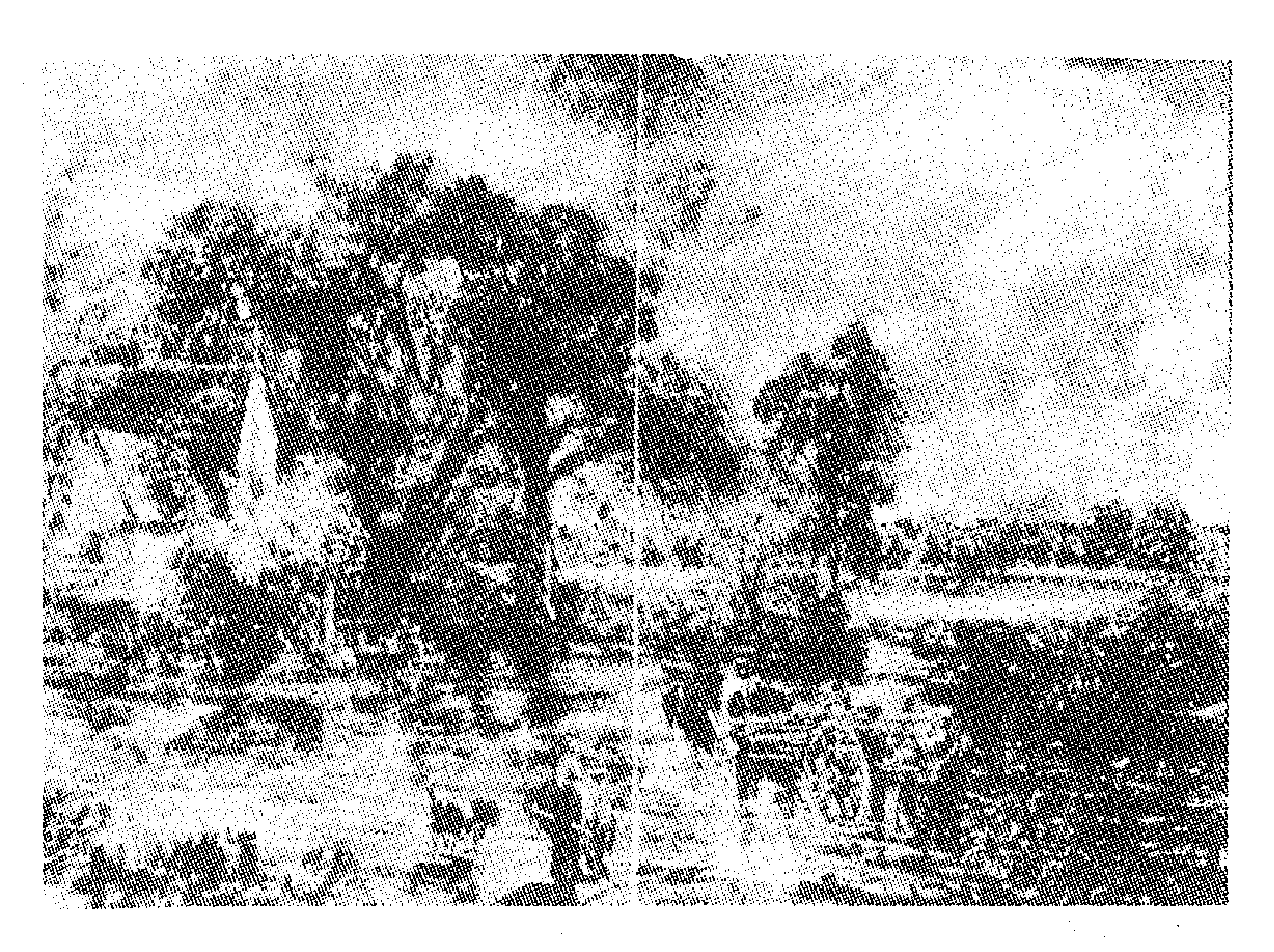
وهناك شاهد لوحات « جون كونستابل » التى تتفجر بالعاطفة والحب نحو الريف الانجليزى وتتمثل فيها طريقة جديدة فى الرسم لم يعهدها الفرنسيون ، إذ تهتم بإبراز وقع الأضواء على الأشكال فى الخلاء . . فعاد إلى باريس مطالباً بإتاحة الفرصة لهذا الفنان الانجليزى كى يشترك فى معرض صالون باريس السنوى . . ولما نجح فى مسعاه

كانت « لوحة عربة التبن » ضمن ثلاث لوحات شارك بها الفنان فى صالون عام ١٨٢٤ . . ففاز عنها بالميدالية الذهبية ، رغم أن الفنانين المتزمتين وصفوا لوحاته بأنها : « لا تصور إلاَّ مناظر ريفية خشنة » . . وكان هذا الوصف يعتبر هجوماً فى ذلك الوقت الذى سادت فيه المدرسة « الكلاسيكية الجديدة » ، والتى تحتم على أتباعها التأنق فى الرسم ومعالجة موضوعات تاريخية لا تظهر فيها المناظر

الخلوية إلا كخلفية ثانوية للمشاهد والأحداث التى تتخذ عادة طابعاً مسرحيا .

وهذه اللوحة التى رُسمت عام ١٨٢١ تعتبر واحدة من أشهر لوحات القرن التاسع عشر . . فهى تصور منظراً مريحاً ومحبباً للمشاهدين ، بحيث تجتذب النظر من أول وهلة . . فهى تخاطب رغبة كل منا للهروب من صخب المدينة وضجيجها إلى جلسة هادئة على ضفة هذا الجدول غير العميق . . إنها تمثل إتجاه « كونستابل » إلى تحقيق منظر طبيعى مريح بواسطة مجموعة حيّة متناسقة من الألوان الخضراء والبنية تحت سماء إنجلترا العاصفة . . وكان السر فى أنها أدهشت الفنانين الفرنسيين هو أنهم اعتادوا رسم المناظر الطبيعية داخل مراسمهم وبأسلوب مثالى ، فكانت أعمالهم تخرج مقبضة جامدة .

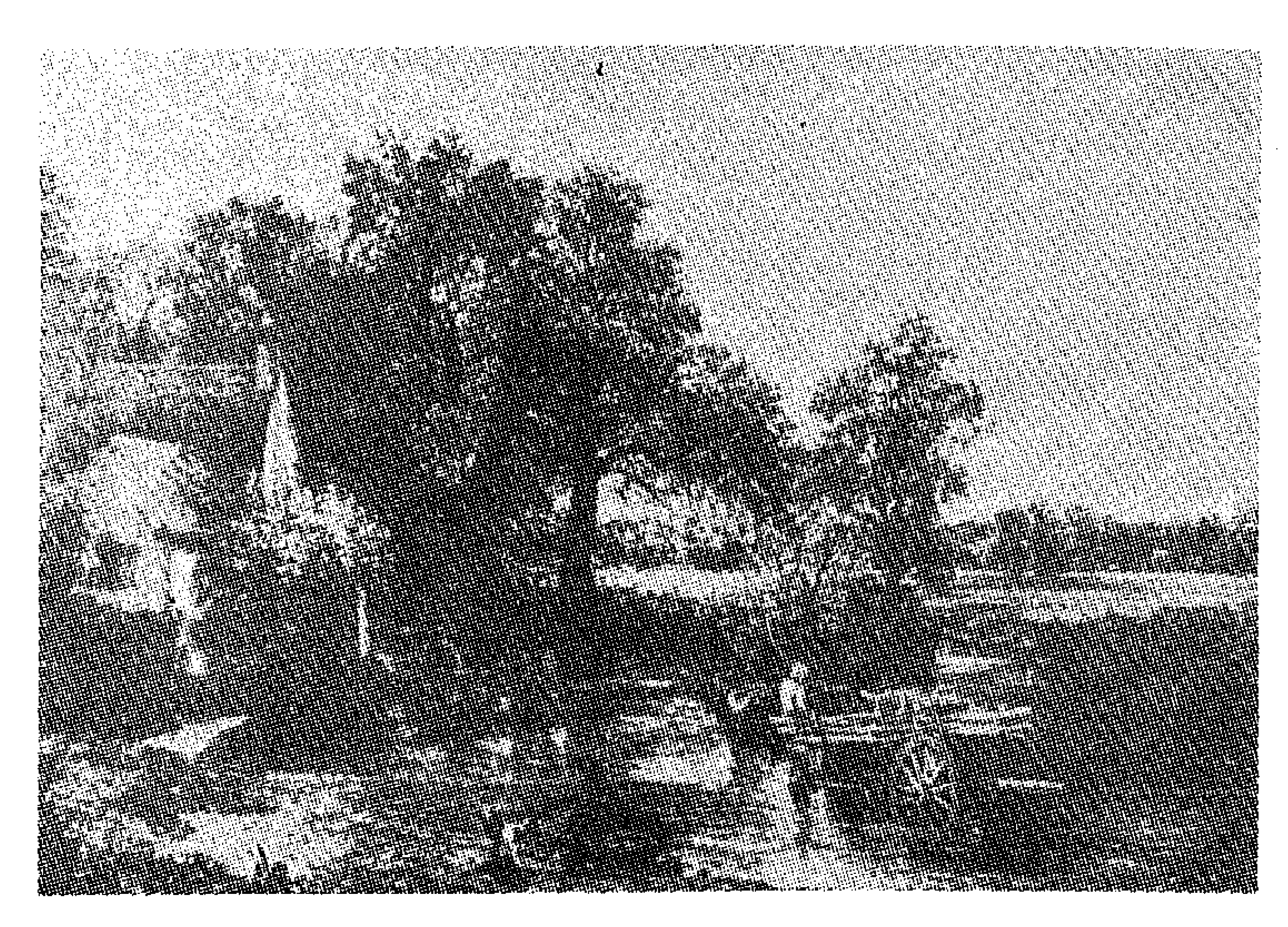
وهناك لوحتان لنفس الفنان بهذا الاسم ، إحداهما معروضة فى متحف « فيكتوريا والبرت » بلندن وتسمى ( دراسة للوحة عربة التبن ) والأخرى بمتحف « ناشيونال جالارى » ، وهى اللوحة التى رسمها نقلا عن اللوحة الأولى مراعياً إرضاء الذوق السائد فى لندن خلال عصره ، وتصور نفس المشهد ولكن بأسلوب أكثر دقة وأناقة . .



لوحة : « عربة التبن » ( الاسكتش المرسوم مباشرة من الطبيعة ) للفنان الانجليزى « جون كونستابل » ، رسمها عام ١٨٢١ بألوان زيتية على قماش .

لقد رسم الفنان اللوحتين عام ١٨٢١ وعرض العمل النهائى الثانى فى الكلية الملكية بلندن ثم قدم الأولى إلى معرض صالون باريس السنوى عام ١٨٢٤ ففاز عنها بالميدالية الذهبية .

وكان لهذه اللوحة تأثير قوى على شباب الفنانين الفرنسيين فى ذلك العصر فكوّنوا جماعة لرسم المناظر الطبيعية أطلقت على نفسها اسم « جماعة الباربيزون » . .



لوحة : « عربة التبن » ( الصورة النهائية المرسومة فى الاستديو ) للفنان الانجليزى « جون كونستابل » ، رسمها عام ١٨٢١ بالوان زيتية على قماش وهى من اشهر لوحاته عالمياً .

لقد طُبعت هذه اللوحة مرات عديدة بأحجام مختلفة وعلى التقاويم السنوية ، وفى جميع كتب الفن الحديث ، وعلى بطاقات التهنئة بالأعياد وغيرها من المطبوعات ، فهى فى الحقيقة تصور منظراً مريحاً للمشاهد بحيث تجتذب النظر من أول وهلة . . وتثير دهشتنا لتأثيراتها القوية على معاصرى الفنان ، حتى دفعتهم إلى تكوين جماعة فنية للسير على منوال صاحب هذه اللوحة مما أدى بعد ذلك إلى ظهور

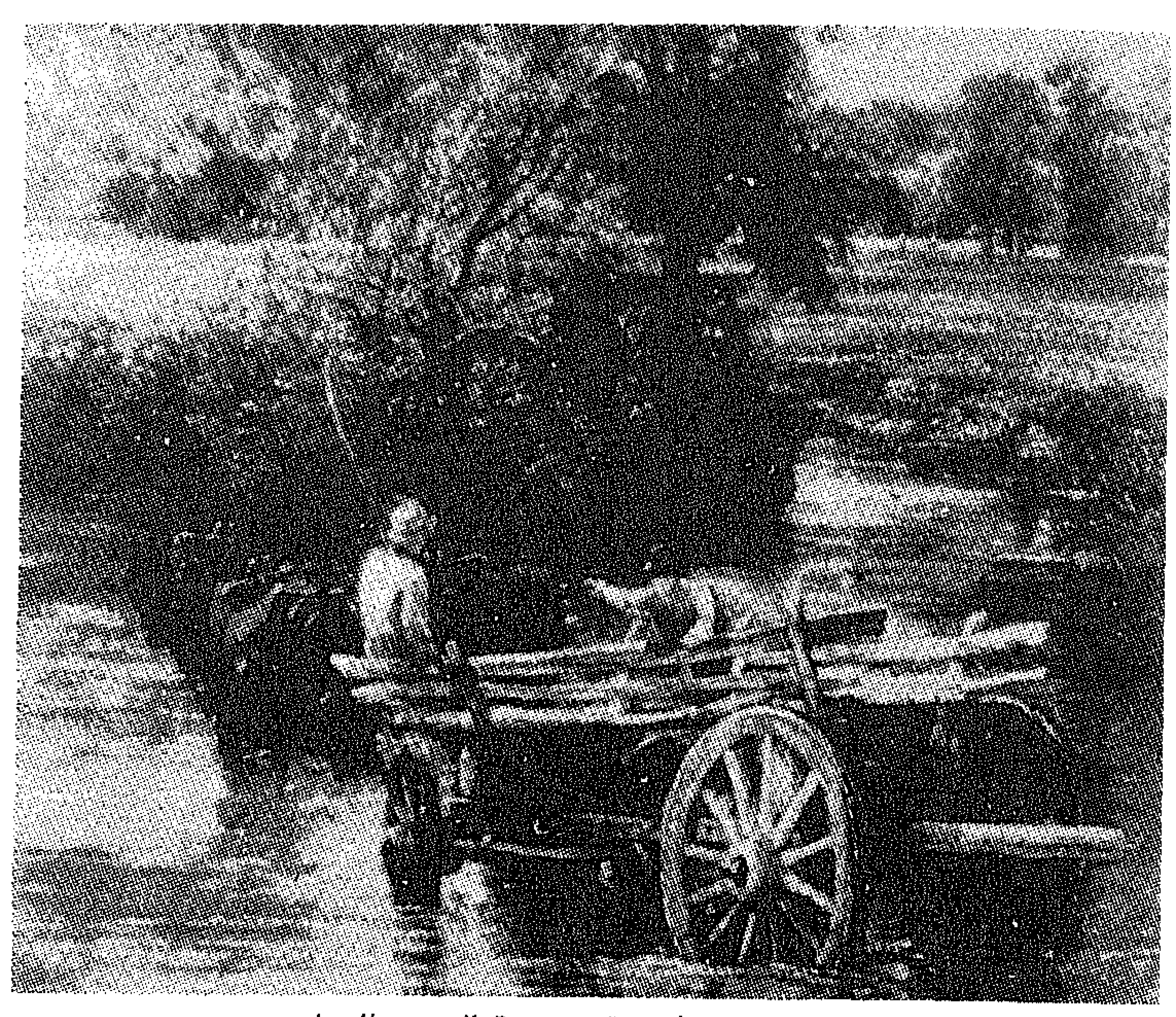
المذهب التأثرى الذى اكتشف الفنان بعض جوانبه وقدمه فى لوحاته التى أطلق عليها اسم « اسكتشات » . . إنها تمثل إتجاه هذا الفنـان إلى تحقيق منظر طبيعى مـريح بـواسطة مجموعة حية وموسيقية من الألوان الخضراء والبنيات تحت سماء انجلترا العاصفة .

ذلك لأن « كونستابل » رسم المنـاظر الـطبيعية لأنـه أحبها وليس لاستخدامها كخلفية لمـوضوعـاته كـما أعتاد الآخرون .

## أسلوب كونستابل

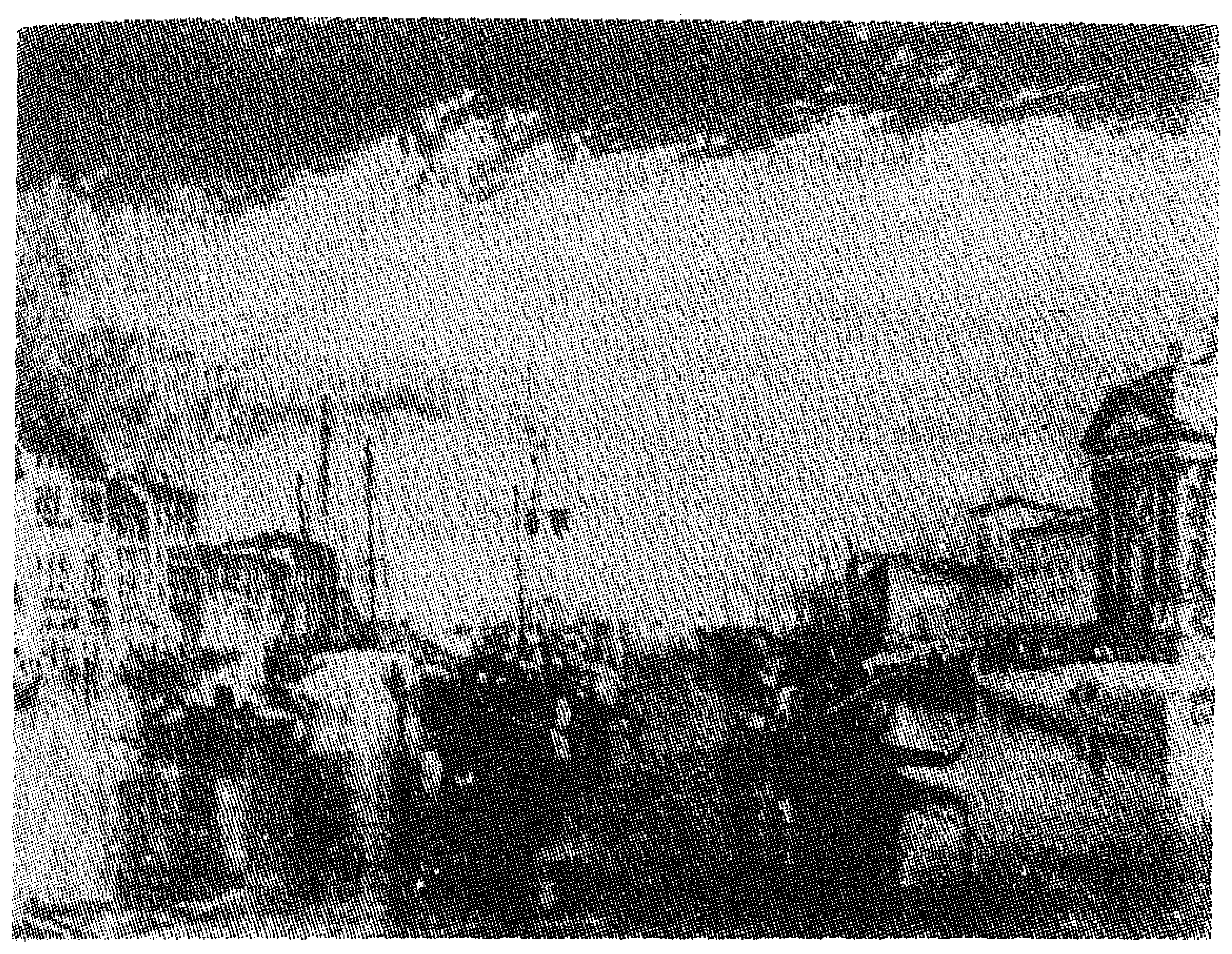
عند فحص لوحاته نجد أن كونستابل كان يفضل دائما أن يبدأ الرسم فوق قماش مدهون باللون الأحمر الداكن وبطبقة سميكة قوية اللون . وفى اسكتبشاته أو لوحـاته الأصليـة نجده يتعمد أن يترك أجزاء من هذا اللون ظاهرة فى بعض المناطق بين لمسـات الفرشـاة ، وخاصـة فى المناطق ذات الظلال القوية الألوان . . وبهذا كان يكسب عمله إحساسا بالتوافق والدفـء .

وكان كونستابل مجددا عظيـما فى كثير من النـواحى أهمها استخدامه المبكر للضوء والظل وكان المتبع فى العصور السابقة بما يشبه الاجماع أن يدخل الضوء إما من يسار الصورة وإما من



جزء تفصيلي من لوحة « عربة التين » للفنان « جون كونستابل » المرسومة عام ١٨٢١ .

يمينها بزاوية قدرها ٤٥ درجة . ولكن كونستابل فى كثيرٍ من لوحاته استخدم الضوء الساقط من أعلى . . من السماء بتأثير عظيم ، فكانت أشجاره تقف فى بحور عميقة ومضيئة من الظلال ، وتبدو وكأنها نبتت من جوف الأرض ، كما تزخر أوراقها بعصاراتها الحيوية ، وبندى الصباح وقطرات الأمطار العابرة . . وكان من بين الخدع التى يستخدمها لإبراز هذا التأثير ، أنه كان يضيف لمسات خفيفة من اللون الأبيض الرقيق



لوحة : « القنال الكبير » للفنان الانجليزى « تيرنر » ( جوزيف مالورد وليام تيرنر ) ، مرسومة بألوان زيتية على قماش ومعروضة بمتحف المترو بوليتان بنيويورك ، تصور جمال فينسيا فى ذلك العهد ، أوائل القرن التاسع عشر .

بين خضرة الأوراق . . وكان معاصروه يطلقون على هذه الطريقة اسم « ثلوج كونستابل » . وكانت لهذه الثلوج قدرة هائلة على التعبير عن تأثير الضوء المتلألىء ، وكانت هذه أعظم مميزاته .

كان كونستابل فى حياته يجد ترحيباً بهذه الأعمال فى فرنسا أكبر منه فى انجلترا ، حتى أن « ديلاكروا » المصور الفرنسى

المعـروف أطلق عليه لقب « والـد مـدرستنـا لـرسم المنـاظـر الطبيعية » .

وعند المقارنة بين « ديلاكروا » و« كـونستابـل » نجد أن الانسان فى لوحات ديلاكروا يحتل بؤرة العمل الفنى لأنه مثل الكلاسيكيين يعتبر الانسان هو مركز الكون ، وهذه الفكرة هى أهـم عقيدة فلسفية خلف الكـلاسيكيات الأوربيـة الأربعة : الاغـريقية ، الـرومانيـة ، عصر النهضـة ، ثم الكلاسيكيـة الجديدة .

لكننا عند كونستابل نجد أن الانسان أصبح شيئا ضمن الأشياء الأخرى ، بل وتطغى عليه البيئة المحيطة به ، وهو بهذا أول رومـانتيكى يحطم المفهـوم الكـلاسيكى المتعلق بـإعـلاء إنسانية البشر باعتبارهم أفضل الكائنات وأحقها بالسيطرة على العالم والاستمتاع بمباهجه .

## جماعة باربيزون

تحت تأثير النجاح الذى حققه كونستابل والإعجاب بأعماله فى فرنسا ، وتحت تأثير كتابات « جان جاك روسو » ثم « إميـل زولا » و« بودلـير » التى تدعـو إلى الخرج إلى

الطبيعة باعتبارها « الملجأ والملاذ » . ثم النتائج الباهرة التى حققهـا الفنـانــون الإنجليـز وعــلى رأسهم « تيـرنــر » و« كونستابـل » عندمـا خرجـا إلى الطبيعـة وسجلا عـلى لـوحاتهـا مشاهـدها فى حب وإيمـان بالـطبيعة يبلغ حـد التصوف . . انتشرت فى فرنسا الدعوة إلى « الخروج إلى الطبيعة » .

وبينما كانت المعركة محتدمة بين المذهب الكلاسيكى وزعيمـه « آنجر » من نـاحية ، والمـذهب الـرومـانتيكى وزعيمه « ديلاكـروا » من ناحيـة أخرى . ظهـرت دعوة هادئة ، تبناها جيل من الرسامين الفرنسيين لا يهتم بهذا الصراع ، ويرفض المـذهبين ، اعتنق فكـرة الابتعاد عن المدينة بزيفها وضجيجهـا ومساوئهـا ، واتجه إلى الهجـرة والحياة فى الريف والغابات ، وتصوير هذه المشاهد الطبيعية التى لم تمتد إليها يد التهذيب والاصلاح .

وتجمَّع عددٌ منهم فى قرية صغيرة تسمى « باربيزون » عند أطراف غابة « فونتينبلو » . . وهناك كانوا يرسمون فى الهواء الطلق مشاهد من القـرية والغـابة المجـاورة ، وقد تميّزت لوحات هذه الجماعة بأنها تعبِّر عن نـظرة عاطفيـة مملوءة بالعشق للطبيعة ، لأنها تختار الجمال الطبيعى البكر

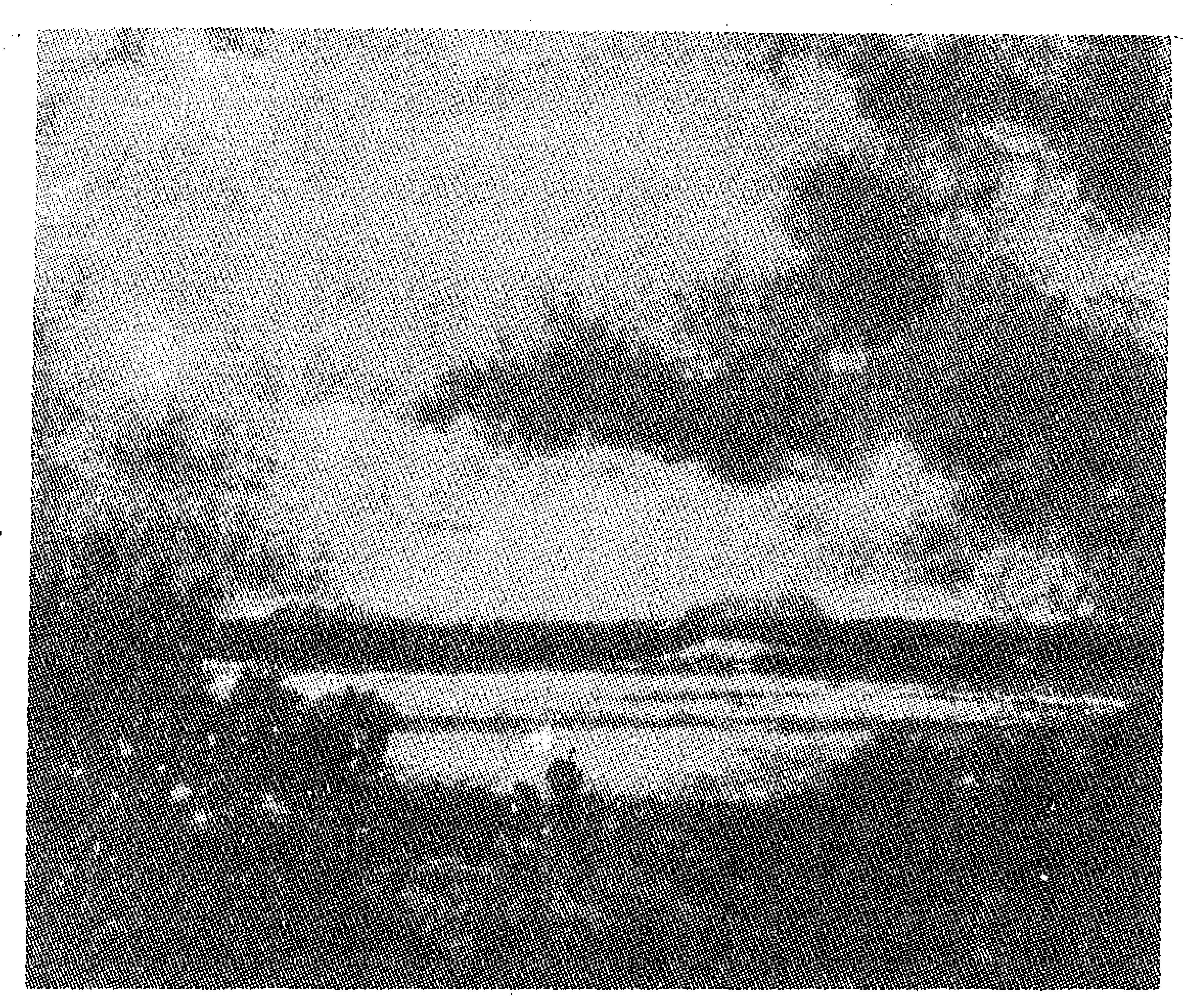
وتسجله بألوان نضرة زاهية ، لكن لوحات هؤلاء الفنانين لم تحظ بـرضاء المسئولين عن معـرض الصالـون ورجال « أكاديمية الفنون » الذين اعتبروها « خشنة ريفية عـديمة الأناقة » .

لقد اتخذ تصوير هذه المشاهد شكل مظاهرة صـامتة ضد ثقافة المجتمع القائم وقتها ، وكان ظهور هذا الاتجاه بـين شباب الفنـانين يمثـل بديـلاً أو مقابـلاً لحياة المـدينة الصناعية التى بدأت ترسى أوتادها . . وعُرِف فيها بعد أن تصوير المناظر الطبيعية كان يمثل عالما مستقلاً بذاته وتعبيراً عن حياة مثاليـة تتجه إلى عـدم الارتباط المبـاشر بـالحياة الحضرية ، فهم يرسمون عالماً مختلفـاً ليس فيه شىء من الحياة فى المدينة ، حتى أن عالمهم يعتبر نقيضها ، ولكن لم يعلن أحد وقتها بشكل واضح أن هذا الاتجاه يمثل احتجاجا على هذه الحياة الصناعية .

المنظر الطبيعى فى فن التصوير الزيتى الحديث كـان يصف بيئة تختلف تماماً ، فى هدوئها ودفئها عن المدينة ، ولكن طابعها البسيط غير الرومانتيكى يقرِّبها من المشاهد لأنها تبدو طبيعية ومألوفة تماماً ، يسهل بلوغها إلى حدٍ جعلها تمثل تحذيراً وتأنيباً لساكن المدينة .

# بيير تيودور روسو

كان زعيم هذه الجماعة هو « تيودور روسو » ( ولد يوم ١٥ أبريل ١٨١٢ وتوفى فى ٢٢ ديسمبر عام ١٨٦٧ ) بدأ الرسم وهو صغير السن مع ابن عمه حيث نقل بعض



لوحة : « الغروب فى ايفرنى » للفنان « تيودور روسو » ( ١٨١٢ - ١٨٦٧ ) ، رسمت بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٥ر٢٠ × ٢٤سم ومعروضة بالمتحف الوطنى بلندن .

الصور من أعمال أساتذة الفن السابقين فى فرنسا وألمانيا ، وقد بدأ تمرده على التقاليد الأكاديمية وهـو فى سن الثامنـة عشـر ، حينـما كـان طـالبـا بمـدرسـة الفنـون الجميلة « البوزار » . وقد قـام بعدة أسفـار . وقد قُبلت إحـدى لوحاته للعرض بالصالون عام ١٨٣٠ وحتى ١٨٣٦ . ثم رفضت لوحاته التى تصور المناظر الطبيعية الخشنة حتى قيام ثورة ١٨٤٨ التى فتحت أبواب الصالون فتـرةً من الزمن



لوحـة : « آثار العـاصـفـة فى مـونمـارتر » للفنان « تيـودور روســو» ( ١٨١٢ ـ ١٨٦٧ ) ، رسـمـهـا بالوان زيتـيـة على قماش ، ومساحتها ٢٢٫٥ × ٣٥٫٥سم ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس .

لجميع الفنانين . وفى ظل الحكومة الجمهورية الجديدة حصل على الميدالية الذهبية .

إبتداء من ١٨٣٩ كان « تيودور روسو » يملك ستديو للرسم فى قرية باربيزون ، فقد كان شديد التعلق بالطبيعة ، فعكف على دراستها مدققا فى رسم كل صخرة وكل شجرة ، بل كل غصن وكل ورقة ، وكانت لوحاته أقرب إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلاً حرفياً أميناً ، ولهذا يُعتبر بحق رائد المذهب الطبيعى فى فن الرسم الفرنسى رغم تصنيفه ضمن الرومانتيكيين عند بعض النقاد .

وقد تعرف « تيودور روسو » على الفنان « مييه » وأصبحا صديقين حميمين . . وقد فاز بجائزة تقديرية من معرض الصالون قبل وفاته بشهور .

## شارل فرانسوا دوبينى

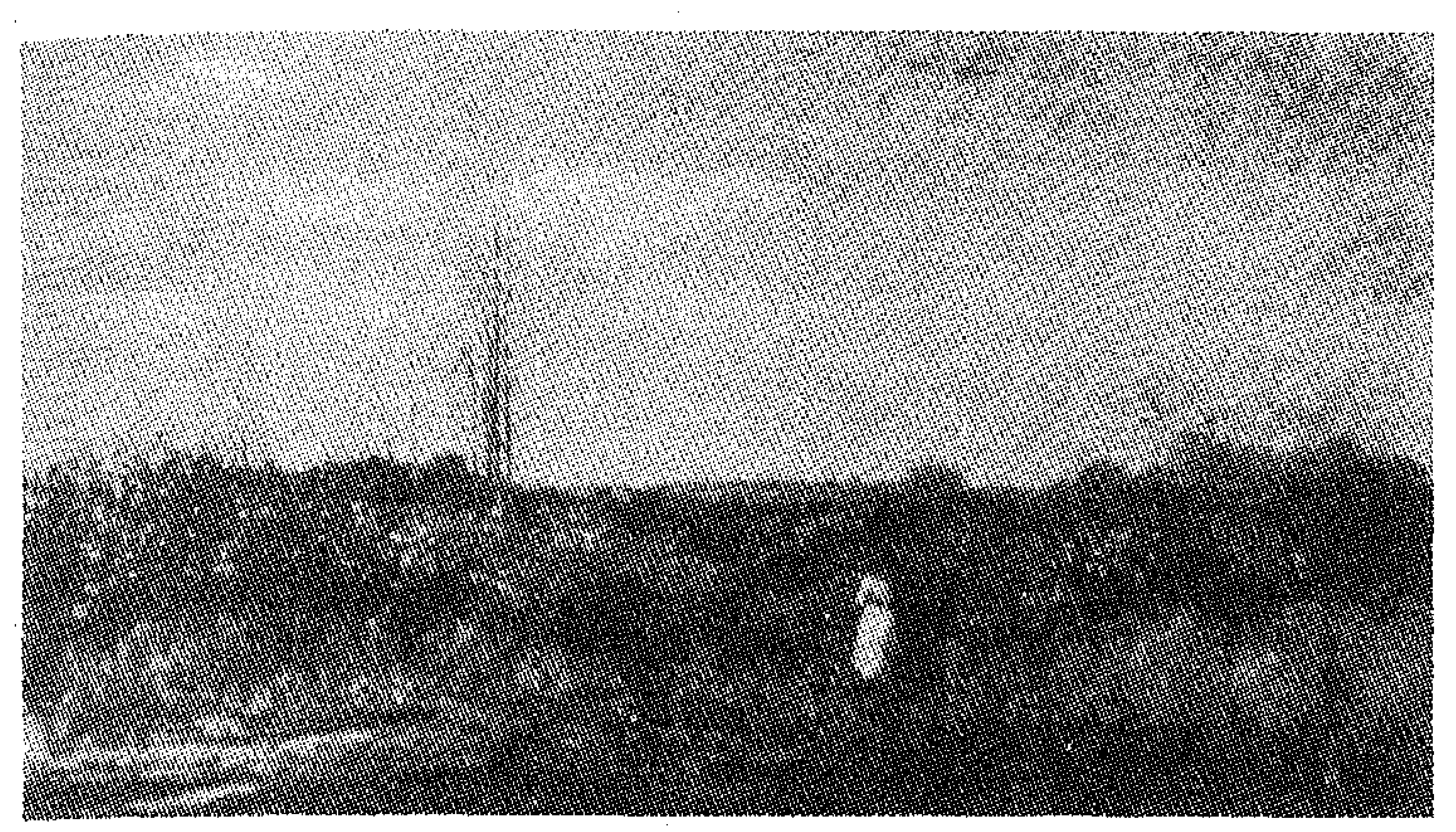
يعتبر أهم أعضاء جماعة « الباربيزون » من الناحية الفنية . وقد أصبح أوسعهم شهرة بفضل أسلوبه الغنائى فى رسم المناظر الطبيعية ، وهذه الغنائية هى أهم مميزات فن جماعة « الباربيزون » والسبب الحقيقى وراءما نالته عن تقدير وإعجاب .



لوحة : « غابة بأشجار مزهرة » للفنان دوبينى ( شارل فرانسوا دوبينى ) ، رسمها عام ١٨٦٩ بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة فى متحف بمدينة كولونيا بألمانيا .

ولد فى باريس يوم ١٥ فبراير عام ١٨١٧ ، وكان والده رساماً للمناظر الطبيعية ، عمل كمرمم إلى جانب رسم اللوحات والرسوم الصحفية . وقد زار إيطاليا عام ١٨٣٦

تدّرب على يدىّ « بول ديلاروج » لعدة أشهر عام ١٨٤٠ . وعرض لوحاته فى فن الحفر ( الجرافيك ) لأول مرة فى صالون باريس إبتداء من عام ١٨٣٨ . . وقد حصل على تأييد الحكومة الجمهوية بعد سقوط الامبراطورية الثانية عام ١٨٤٨ . وابتداء من ١٨٤٩ بدأ تقدير فنه بسبب



لوحة : منظر خلوى فى الربيع « للفنان دوبينى ، رسمها عام ١٨٦٢ ، رمعروضة بالمتحف الوطنى فى برلين .

الفنان « كوروه » . وقد توطدت صداقتهما من ١٨٥٢ . وهب دوبينى نفسه للرسم فى الهواء الطلق حتى أنه بنى عام ١٨٥٧ مرسماً فى قارب سمَّاه « البوتين » حتى يُتاح له الرسم فى الأنهار حول باريس .

وقد زار لندن عام ١٨٦٦ ، كما لجأ إليها خلال الحرب السبعبنية وخلال حكومة الكميون عامى ١٨٧٠ ، ١٨٧١ ، وهناك التقى بالفنان « كلود مونيه » . . وتوفى دوبينى يوم ١٩ فبراير ١٨٧٨ .

● ● ●

# كامى كوروه

هنـاك رسـامـان آخـران ينتميـان إلى جمـاعـة « الباربيزون » ، ولو أن صلتهما بهـذه الجماعـة كانت فى الحقيقـة نوعـاً من الصداقـة أو الزمـالة وليست إنتـماء أو إنضواء ، الأول هو الرسام الرقيق « جون بابتست كامى كوروه » ( ولد فى باريس ١٧ يوليو ١٧٩٦ وتوفى بها فى ١٢ فبراير ١٨٧٥ ) كان والده طحانا وكان يرسم على سجيته ، ومن حسن حظه أنه كان ينتمى إلى أسرة ميسورة الحال ، وقد تأكد والده أن الابن لن يصبح من رجال الاعمال فتركه يمارس هواية الرسم ، ويقدم له مصروفاً يفى باحتياجاته حتى بلغ هذا الابن سن الخمسين . وقد أقبل الحظ على كوروه فى آواخر أيامه ، فكان يجنى من بيع لوحاته أضعاف ما جناه والده من طاحونته الرابحة .

ويمثل هذا الفنان استثناءً بين جيله فقد اشتغل فى رسم اللوحات ليلاً ونهاراً ، وكشاب صغير ( كان عمره ٢٦ سنة عندما بدأ دراسة الفن ) تلقى بعض الدروس لدى إثنين من الرسامين الكلاسيكيين للمناظر الخلوية .

وقد رأى « كوروه » لوحات « كونستابل » لأول مرة فى معرض صالون باريس عام ١٨٢٤ ، فاستفاد من تأمل أسلوبها ، ولكنه استفاد أكثر لأنها حرّضته على السير فى طريقه أى الاستمرار فى رسم المناظر الطبيعية .

وقد سافر إلى روما عام ١٨٢٥ لمدة ثلاث سنوات ، وهناك أتقن رسم لوحات المرحلة الأولى من فنه ، وكان يرسم دراساته فى الهواء الطلق ويكملها فى الاستوديو كما اعتاد أن يرسم أعداداً كبيرة من الدراسات الصغيرة عن الطبيعة ثم يستخرج منها عناصر بناء لوحاته التى يرسلها الى الصالون ، وهذه اللوحات لم يساء استقبالها من النقاد ، فقد استطاع أن يعرض فى صالون ١٨٣١ ، وقام برحلات عديدة داخل فرنسا . . وفى ١٨٣٤ زار إيطاليا مرة اخرى .

لقد استمرت حياة كوروه عدة سنوات فى نفس الإيقاع ، كل ربيع يخرج فى رحلة أو رحلات لمختلف مناطق فرنسا أو ايطاليا أو القسم الفرنسى من سويسرا ، حيث يرسم دراساته عن الطبيعة التى تساعده فى تصميم لوحاته الزيتية الضخمة للصالون ، ولم تكن تختلف كثيرا عن لوحات زملائه رسامى المناظر الطبيعية ، فلم يكن

لكوروه عقيدة مفضلة أو رؤ يـة خاصـة ، وكان اختيـاره للمكان الذى يرسمه يتوقف على أمله فى أن يجد أصدقاء جدداً أو صحبة ممتعة .

وقد استمر هذا الفنان فى التجول والسفر نحو عشرين عاماً ، كان يعود فى أثنائها من حين لآخر ليقيم بين أصدقائه فى قريه «باربيزون» ، لكنه خلال إقامته معهم كان يحب الاعتزال فى كوخه الذى اشتراه له والده فى قرية مجاورة هى « فيل دافرى » ، حيث كان يرسم المناظر الطبيعية بأسلوبه الدقيق .

ولما ذاع صيته حصل على جائزة لجنة تحكيم الصالون عام ١٨٤٦ ، ثم حصل على جائزة الشرف ( أى جـائزة الدولة « اللجيون دونير » ) .

وقد تميزت مناظره الطبيعية فى المرحلة الأولى بطابعها البنائى القوى ، كما كانت العناصر التى تكوِّن الموضـوع تُرسم بطريقة وصفية طبيعية وبعناية شديـدة ، وقد ظـل كذلك حتى منتصف عمره الفنى عندما بدأ يرسم لوحاته بأسلوب جديد حيث تبدو العناصر غامضة تنتشر أمامهـا الأبخرة التى تغطيها بطبقة سميكة من الضباب ، وتظهر مكسوة بما يشبه الغلالة الشفافة الشاعرية ، حتى تبدو كأنها

من عالم آخر ، ورغم ذلك كان يكمن تحت هذه الغلالة بنيان قوى سليم ورسم متين ، يقوم على دراسة عميقة وفن متقن .

لكن هناك نقطة هامة فى أعمال هذه المرحلة الثانية ، وهى أنه أراد للدرجات اللونية أن تحقق الفروق فى التدرج من الضوء إلى الظل ، مع تلخيص الألوان بقدر الإمكان واضعاً نصب عينيه المصورين الإيطاليين الأوائل . . « بيير ديلا فرانشسكـو » و « فيلاسكيس » و « فيـرمير » . وقـد كتب مرة فى مذكراته : « أول عنصرين يجب دراستهما هما الشكـل والدرجـة ( فورم وتـون ) أمـا اللون والتكنيـك فيعطيان العمل الفنى طلاوته » .

لكن بعـد فترة انتقلت إلى فـرنسـا عـدوى العصـر الفيكتورى ـ نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة انجلترا ـ وهو نـوع من الشغف بالميـوعة العـاطفية ـ عنـدئـذ أصبحت لوحات « كوروه » قبلة الانظار واشتد الطلب عليها ، فراح يرسم العشرات بل المئات من الصور واحدة بعد الأخرى وكلها أشبه بالأطياف أو الأبخرة المتصاعدة ، وكأنها توشك أن تحلِّق فى الفضاء خارج إطار اللوحة ، وتنازل الفنان عن الجانب البنائى المتين فى أعمال المرحلتين الأولى والثانية .



لوحة : « ذات الوردة الحمراء » للفنان « كامى كوروه » ، رسمها فيما بين ١٨٥٠ ـ ١٨٦٠ ، ومعروضة فى متحف المقاطعة فى شتوتجارت بألمانيا .

غير أن هذه الصور هى التى كان يقبل عليها جمهور المشترين إقبالا شديداً ، ولا ينقطع عن طلب المزيد منها .

لكن إذا كان اللون قد اتخذ المرتبة الثانية عند كوروه فى هذه المرحلة ، فهو لم يهمله ، وإنما اعتاد أن يستخدم تدرجات لطيفة من الظلال البنية والرمادية وغيرها مع الأخضر المغبر ، وفى نفس الوقت كان قادراً على تقديم لمحات ذكية كما فى نوافذ لوحة « كاتدرائية سنس » وفى رداء « السيدة ذات الرداء الازرق » وكلاهما فى متحف اللوفر ، حيث تجتذ بنا طزاجة ألوانهما خاصةً عندما نتذكر أن كوروه رسمهما وهو فى سن الثامنة والسبعين .

غير أن « كوروه » طوال هذه المرحلة الثالثة التى كان يرسم فيها المناظر الطبيعية التى يغشاها الضباب ، كان يعكف فى الوقت نفسه على رسم لوحات أخرى ـ وكأنها لمتعته الشخصية ـ تتميز بصلابة بنيانها وروعة تكوينها ، وتمثل صور أشخاص فى أغلب الأحيان . ولكن هذه المجموعة من اللوحات لم تُعرف قيمتها وتقدر عظمتها إلا بعد وفاة الفنان بزمن طويل .

وإذا كنا ننظر إلى « كوروه » الآن كأحد الفنانين العظماء فذلك يرجع قبل كل شىء الى رؤ يته المبتكرة وإلى

بساطة أسلوبه ، كما ترجع أيضا إلى الجو الشاعرى الذى يكتنف أعماله وإلى حقيقة أنه يدفعنا الى مشاركته فى حب الريف الذى كان يحتل المرتبة الثانية بعد حبه للفن . إن كوروه الذى أراد أن يكون رساماً فقط كان شاعرا ايضا .

## فرانسوا مييه

الرسام الثانى الذى ارتبط بجماعة « باربيزون » ، رغم أنه كان مجرد صديق وزميل لأعضاء الجماعة ، هو « جان فرانسوا مييه » ( ١٨١٤ - ١٨٧٥ ) .

لقد انفرد « مييه » فى فنه بميزةٍ خاصة جعلت فنه يختلف عن إنتاج باقى أفراد هذه الجماعة هو تصوير الإنسان فى لوحاته ، فبينما حصر أعضاء الجماعاة كل اهتمامهم فى تصوير المناظر الطبيعية كان « مييه » يرسم الفلاحين والحقول التى يعملون بها مندمجين معاً ، فهو قد وُلد ونشأ فى قلب الريف ، واشتغل فى شبابه بالزراعة فكان يدمج بين الفلاحين والمناظر الطبيعية محققاً نوعاً من الجلال دون أن يهتم بتزويق أىٍ منهما ، فالفلاحون هم ابطال لوحاته .

لم يتلق « مييه » أى تعليم مدرسى فى صباه لكنهِ اختزن

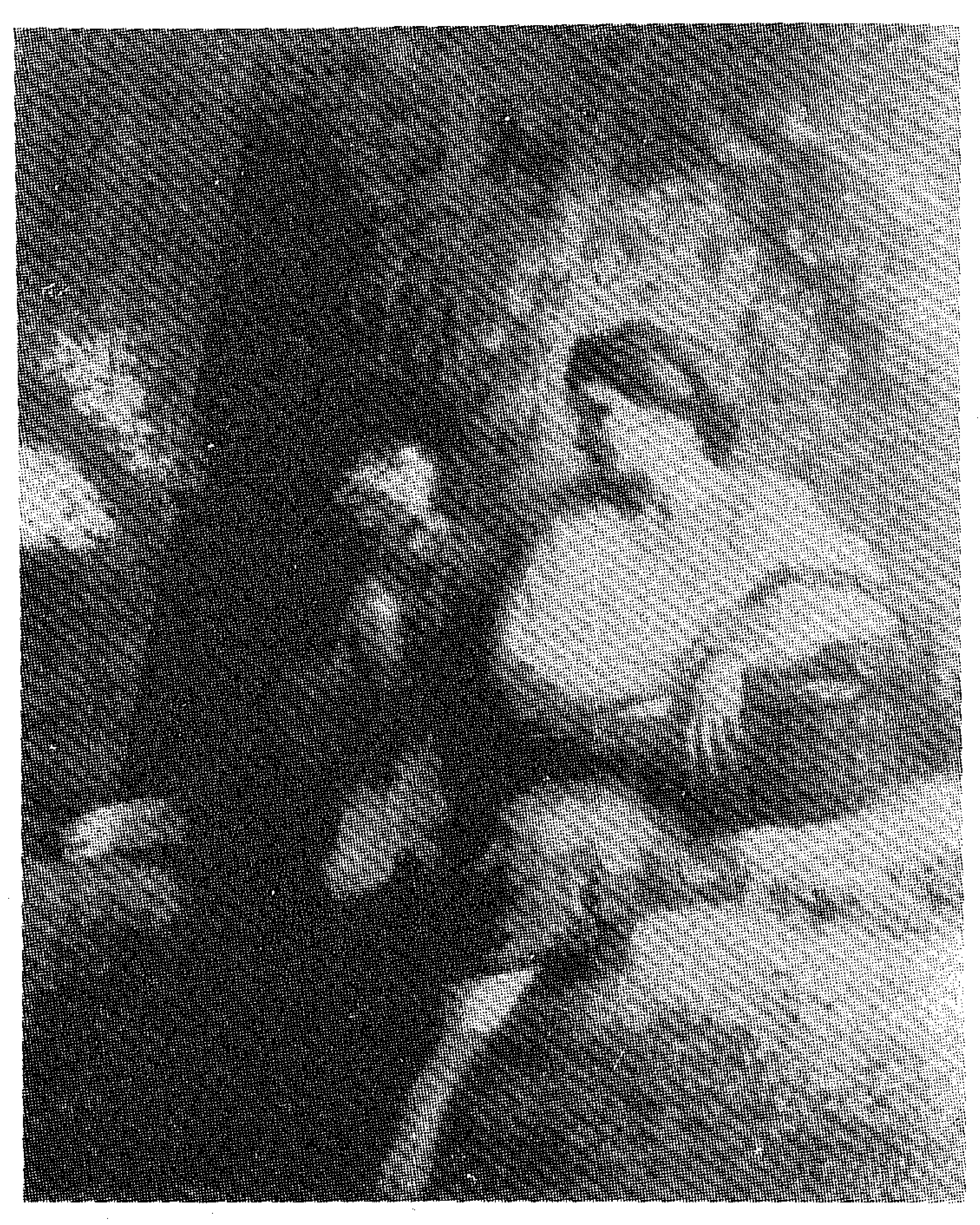
الكثير من صور الفلاحين الكادحين فى الحقول والغابات أو المحاجر ، كما كان بطبيعته يعطف على هؤلاء البسطاء الودعاء ، فتغنى بهم فى لوحاته وباركهم .

وعندما ظهرت موهبته فى فن الرسم ، جمع أهل قريته مبلغاً من المال ليتمكن من السفر الى باريس . وهناك تتلمذ على يدى أحد أساتذة الاكاديمية ، لكنه لم يستمر فى هذا النوع من التعليم .

وقد لجأ فى سبيل كسب قوته إلى رسم صور « العارى » ليبيعها مقابل بضع فرنكات . كما اتجه أيضا إلى رسم المواضيع الدينية التى كان يقبل عليها الجمهور فى ذلك الوقت عندما تكون رخيصة الثمن .

لكنه فى هذه الفترة كان يتردد على متحف اللوفر ويتأمل أعمال فنانى عصر النهضة . . وعندما نصحه أحد الاصدقاء أن يرسم على منوال لوحات « ديلا كروا » قال إن « دعاء الأرض » لم ينقطع عن التردد فى أذنيه .

وبعد الحياة فى باريس عشرة أعوام ، قُبلت إحدى لوحاته ، التى يقلد فيها الاسلوب الأكاديمى للعرض فى الصالون . وبعد عام واحد فتحت ثورة ١٨٤٨ أبواب الصالون لجميع الفنانين ، فعرض « مييه » إحدى لوحاته



لوحة : « الهمس » للفنان « مييه » ( جان فرنسوا مييه ) ( ١٨١٤ ـ ١٨٧٥ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٤٦ × ٣٨سم ، وهى معروضة بالمتحف الوطنى بلندن .

التى نسجها بأسلوبه الخاص . وقد قوبلت هـذه اللوحة بالاستحسان فشجع ذلك الفنان على الانصراف عن رسم « العـارى » و « المواضيـع الدينيـة » . وفى العـام التـالى ١٨٤٩ غادر باريس مـع زوجته وأطفـاله الثـلاثة ليلحق بجماعة الفنانين فى « باربيزون » هرباً من وباء الكوليرا .

ورحب أعضاء الجماعة بمقدم هذا الزميل الجديد رغم فقره ، وقدموا له ما يستطيعون من معونة فتمكن رغم هذه الظروف الصعبة من الاستمرار فى رسم لوحاته الكبيرة التى يصور فيها حياة الفلاحين ، وكان هـو الفنان المعبِّـر عن هؤلاء الريفيين .

ولم يكن « مييه » فنانـا اكتشف جمال الـطبيعة فجـأة فارتمى بين أحضانها ـ مثل زملائه ـ وإنمـا هو قـد عاد الى الارض كـما يعود الإبن الى أحضـان امه . وهـذه الصلة الحميمة بينه وبين الطبيعة تتجلى فى جميع لوحاته . . وذلك فى قوة تجسيم الفلاحين بالرغم من بساطة الخطوط ، وفى انسجامهم أنسجاماً تاماً مع الوسط الذى يعيشون فيه .

وقد اعتاد الفنان أن يرسم لوحاته من الذاكرة ، كما تعمّد حذف التفـاصيل غـير الضروريـة وذلك فى سبيـل التبسيط والتعميم.فلم يكن رساماً طبيعياً ملوناً ، كانت



لوحة : « حديقة ومنزل الفنان في باربيزون » للفنان « مييه » ( جان فرانسوا مييه ) ( ١٨١٤ ـ ١٨٧٥ ) ، من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

الوانه عادة مغبرة وغير مؤكدة ، وفى نهاية أيامه انتج مجموعة من المناظر الخلوية بألوان الباستيل مثل لوحة « الربيع » المعروضة بمتحف اللوفر .

هذه اللوحات لم تجد قبولاً فى أعين الباريسيين المتأنقين ، الذين استنكروا أن يهبط الفن «الرفيع» الى حد

تصـوير فـلاحين أجـلاف تظهـر الخشـونـة فى وجـوههم وأطرافهم ، وتكاد رائحة العرق أن تفوح من أجسامهم . وقد وصف مديـر الفنون الجميلة ـ فى عهـد الامبراطـور لويس نابليـون ـ فن «مييه» عنـدما قـال عنه : «أنـه فن ديمقـراطيـين» أى أولئـك الـذين لا يغيـرون مـلابسهم الداخلية ، ويريدون أن يظهروا مـع ذلك بمـظهر رجـال المجتمع . . . إننى لأنفر وأشمئز من هذا الفن» .

تيجة لهذا الموقف من الباريسيين المتأنقين حظى هذا الفن الغليظ بإعجاب قوم غير مثقفين هم الأمريكيون .

وعندما فَطِنَ الفرنسيون بعد ذلك بنحو عشرين سنة إلى قيمة هذا الفنان ، لم يعثروا له فى وطنه إلاّ على القليل من الأعمال ، إذ أن معظمهـا كان قـد اشترتـه المتاحف الأمريكية .



# « دومييه »

إذا كان «مييه» لم يذق طعم المجد إلاً فى أواخر أيامه فان «دومييه» كان أسوأ منه حظاً ، إذ عاش طوال حياته فقيرا تعيساً ومات مظلوماً ولم تمض سوى سنوات بعد وفاته حتى تم اكتشاف قيمته وصار من مشاهير الفنانين فجنى غيره ثمار كده وعنائه .

ولد «هونريه دومييه» (١٨٠٨ - ١٨٧٩) فى «مرسيه» من أب يحترف تشكيل الزجاج لكنه كان يحلم بأن يصبح شاعراً . وعندما كان الإبن فى سن السابعة انتقلت الاسرة الى باريس حيث بحث الأب عمن يستمع لقصائده ، وأهمل صناعته وأسرته إهمالا تاماً . ولكن عندما قرر الابن - بعد ذلك ببضع سنوات - ان يصبح رساما ، ثار الاب وحاول أن يثنيه عن عزمه .

وبالفعل جرَّب الإبن أن يعمل فى عدد من الحرف ، وكان يتردد على إحدى مدارس الفن ولكنه لم يستمر فى هذه الدراسة ، ودعاه صديق ليعمل فى مرسم للحفر على الحجر (ليتوجراف) ، فتعلم هذه الصناعة ، وعثر «دومييه» بذلك على وسيلة للتكسب من فنه ، وذلك عندما اجتذبت رسومه

أنظار صاحب مجلة «الكـاريكاتـور» (وهى مجلة سياسيـة كانت تعارض الحكومة القائمة) ، فدعاه للعمل عنده ، وكان عندئذ فى الحادية والعشرين من عمره . وقد ظل يرسم فى هذه المجلة حتى أوقفها مرسوم حكومى صدر عام ١٨٣٥ يقضى بتحريم النقد السياسى . فاشتغـل «دوميه» بعـد ذلك بجريدة «شاريفارى» حيث نشر خلال عمله بها الذى استمر ١٣ سنة معظم رسومه الشهيرة .

ولم يكن «دوميه» مجرد رسام كاريكاتير ، لقد كان فناناً عظيماً أيضا يمكن مقارنة رسومه برسوم مشاهير عصر النهضة وأساتذة الفن القدامى ، وهؤلاء كان قد درس رسومهم ولوحاتهم المعروضة فى متحف اللوفـر فى شبابـه المبكر . ولكن لأن رسوم «دوميه» كانت تعالج موضوعات أقرب إلى النقد الاجتماعى أو السياسى ، فإن أبناء عصره ـ بل هو نفسه ـ لم ينظر إلى هذه الرسوم على أنها اعمال فنية .

وكان الفن فى نظرهم هو اللوحات التى تستخدم فى صناعتها الالوان والفراجين . غير أن «دوميه» لم يكن لديه الوقت الكافى لرسم لوحات من هذا القبيل ، فرغم شغف الجمهور برسومه واقباله عليها لم يكن يتقاضى عنها غير أجر ضئيل ، وهذا يحتم عليه أن يرسم المئات منها كـل عام



لوحة : « المظاهرة » للفنان « دوميبه » ، رسمها عام ١٨٦٠ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٨٦ × ١١١سم ، وهى من مجموعة فيليب بأمريكا .

ليستطيع الإنفاق على معاشه .

فى عام ١٨٦٠ فصل «دومييه» من عمله وهو فى الثانية والخمسين ، فاتسع امامه الوقت للتصوير لكنه كان بغير مورد ينفق منه على نفسه وعلى عائلته .

ورسم مجموعة محدودة من اللوحات الزيتية يغلب عليها اللون البنى والأحمر الكابى تصور مشاهد من الحياة اليومية أو تستمد موضوعاتها من أدب « فولتير » و

« لافونتين » و « سير فانتس » . .

إن اصالة دومييـه كفنان واقعى ، تتـركز فى طـريقة تعـامله مع هـذه الموضـوعات فلم ينـظر إليهـا كحقـائق موضوعية ولكن كرؤ ية للحقيقة وموقف من الطبيعة ، كان شاعراً ، فقد تلقى تدريباً فنياً ليستطيع رسم لوحات قوية من قصص الكتاب المقدس أو من الشعر الدراماتيكى . لكن بسبب وعيه بالظروف المحيطة به والخلفية الفكـرية الناضجة والتربية الديمقراطية ، فقد فضّل أن يرسم بدلا من هذه الموضوعات لوحات عن : «ركاب الدرجة الثالثة» (بمتحف المتـروبوليتـان للفن بنيويـورك) ولوحـة «لاعبـو الشـطرنج» (بمتحف القصـر الصغير ببـاريس) ، ولوحـة «جامع اللوحات المطبوعة» ، ولوحة «كريسبين واسكابين» (متحف اللوفر) وأخيراً لوحة «دون كيشوت وسانكوبانزا» (فى مجموعة س . بايزون بنيويورك) .

لقد صور موضوعات من الحياة اليومية طبقاً لرؤ يته الخاصة . فالبرجوازى فى لوحاته والطبقات الباريسية الدنيا يتحـولون إلى مخلوقـات فى هيئـة قـويـة أو شكـل اقنعـة متهالكة ، فكان يهتم بتفاصيل تؤ رخ للوضع الراهن أيامه وتبين إلى أى مدى كان لمأحاً ومعبراً عن عصره بدقة واتقان



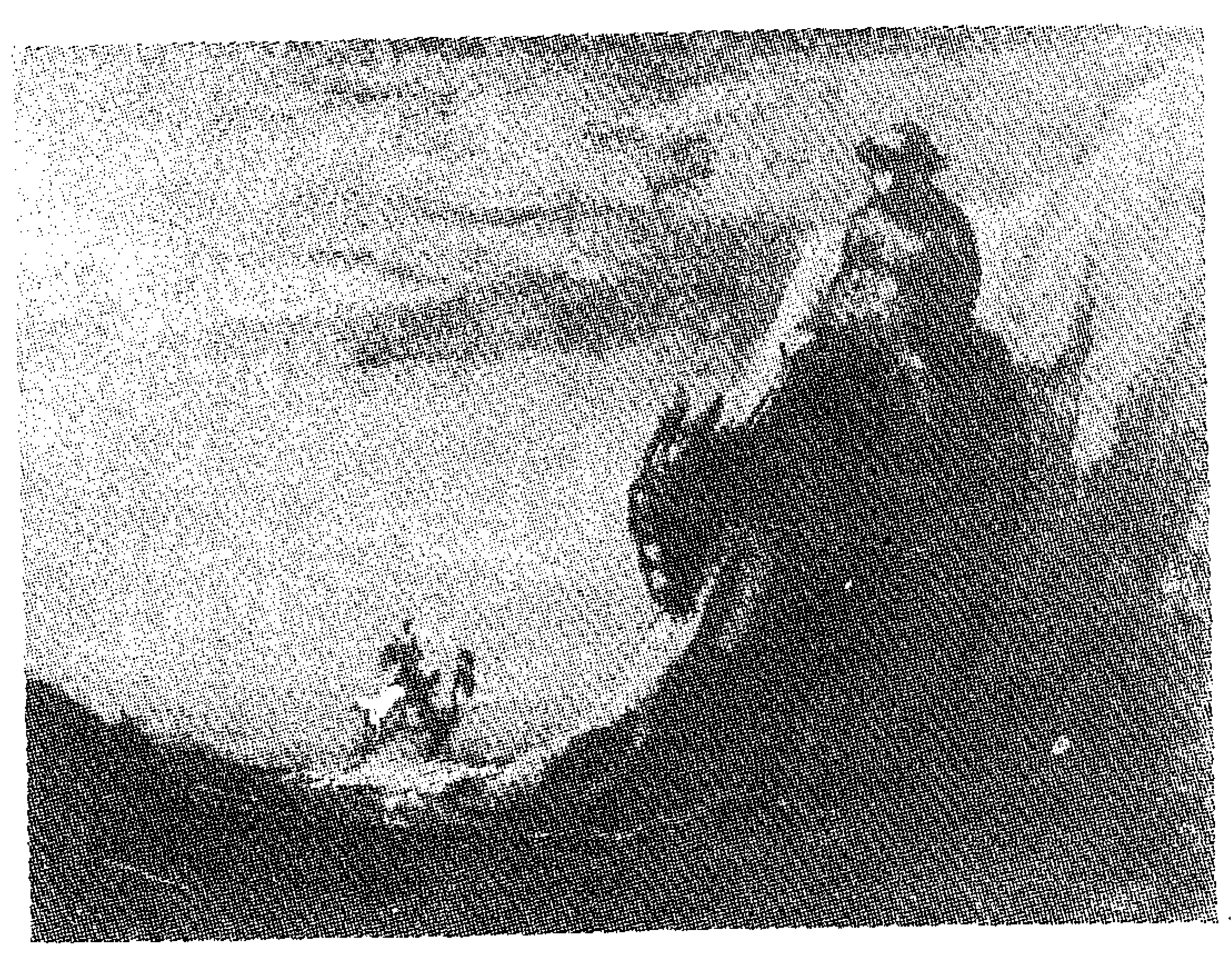
جزء تفصيلى من لوحة « الغسالة » للفنان « هو نوريه دوميه » ، رسمها عام ١٨٦٠ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٥٠ × ٣٣سم ، ومعروضة بمتحف اللوفر بباريس

يجسده عليها أى فنـان من رسامى اللوحـات التزيينيـة .

كان يعامـل هذه المـوضوعـات وكأنها ذريعـة لاستعراض أشكال الجسم الانسانى وهيئة معاصريه ومـا يرتسم عـلى وجوههم من تعبيرات .

وإذا كان «مييه» قد صور فى لوحاته «انتصار العمل اليـدوى» ، عندمـا جعل الفـلاحين هم أبـطال ملحمته الجـديدة ، فـإن دومييه قـد صور البـورجوازى المسـانـد للدولـة ، مبرزا بـلادته وفـظاظته . . إنـه يسخر منـه ، ويكشف النقـاب عن الجـانب الهـزلى الـذى يكمن وراء المظاهر الكاذبة ، فاختيار الموضوعات فى هذه الحالة كان خـاضعاً لـلاعتبارات السيـاسية أكـثر مما كـان خـاضعـا للاعتبارات الفنية .

فمثلاً ، عندما صور «ادجار ديجا» عاملة المكواة (أى التى تكـوى الملابس) كـان يحاول أن يكـون مخلصا قـدر الامكان فى سرده ووصفه للدكان بما فيه من ملابس مبتلة ومنشورة لتجف ، ومساعديها الذين يستخدمون «المكاوى» الحـديد . لكن «دوميـيـه» فى لوحتـه «الغسالـة» (بمتحف اللوفر) صورها وهى تصعد الدرجات لتظهر فى اللوحة ،



لوحة : « دون كيشوت » للفنان « دوميه » ( ١٨٠٨ - ١٨٧٩ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٣٢ × ٢١سم ، ومعروضة بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

تحمل سبتا به بطاطس ، بينما المنازل المتقاطعة مع النهر مبسطة إلى حد كبير .

وكان دوميه يقتبس أحياناً مواقف من مسرحيات موليير ، ومن اجمل لوحاته لوحة «الدراما» (بمتحف «جالارى» فى ميونخ) . حيث رسم المتفرجين وكأنهم محشورين فى صندوق كما صوَّر خشبة المسرح حيث يؤدى

الممثلون ادوارهم فى مسرحية كئيبة . . من السهل أن نرى كيف أن ذوق دومييه النقدى قد قاده إلى حب المسرح حيث كل شىء أرحب من الحياة ، تماما مثل «فيكتور هوجو» و«الكسندر ديماس» الاب وقد شرح ولخص أعمالهم .

لقد أحب أيضا المشاهد الداخلية التى يسودها الهدوء حيث يقوم هواة شراء اللوحات الفنية بتأمل الأعمال واختيارها أو مشاهدة البوم اللوحات المطبوعة ، وفى الحقيقة كان يرسم ويصور من الذاكرة ، وكل شىء كان يمر بصفاة من خلال عقله .

عاش الفنان ثلاثة أعوام فى فقر شديد . ثم استدعاه صاحب مجلة «الشاريفارى» للعمل من جديد فى جريدته ، فظل يرسم لمدة ١٢ سنة أخرى ، بالرغم مما أصاب بصره فى تلك السن من ضعف شديد .

وقد ذاق «دومييه» فى أواخر حياته مرارة البؤس الشديد وخاصة بعد فقدان صديقيه «كوروه» و«دوبينى» وعندما توفى هذا الفنان العظيم ـ الذى يعتبر بلا جدال من أهم رواد الفن الحديث دُفن على نفقة الدولة كما يدفن الصعاليك والمتشردين .

وبعد وفاته أقبل عدد من تجار الصور الماكرين ،



لوحة : « ركاب الدرجة الثالثة » للفنان« دوميبه » رسمت عام ١٨٦٢ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٦٣ × ٧٩سم ، ومعروضة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .

فاشتروا من أرملته ما تركه من لوحات مقابل مبلغ محدود من الفرنكات . فأخذ هؤلاء التجار فى إخراج هذه اللوحات من مخابئها ، الواحدة بعد الأخرى ، ليبيعوها بأثمان مرتفعة لم تلبث أن ازدادت مع السنين ارتفاعا .

وميزة فن «دوميبه» أنه يبرهن على حقيقة ان الفن يمكن ان يحمل فكرا ومعنى ، ويظل مع ذلك فناً عظيماً . فلوحات هذا الرسام تعتبر من الروائع فى مسار الفن الحديث وذلك

من زاوية حبكة التصميم وروعة الشكل ، وبلاغة الكتل ، وتوازن المستويات المرتدة والمتقدمة ، وايقاعية التخطيط .

وقد رسم «دوميه» وصور التعساء فى عصره ، كما صوَّر الذين كانوا سبباً فى هذه التعاسة لقد كشف سر متصنعى الوقار ، وفضح المنافقين واللصوص والأوغاد والفاسقين . ونحن نرى فى لوحاته ورسومه الفقراء المحرومين ومحدثى الثراء المنتفخى البطون ، والمشعوذين والممثلين المبالغين فى تمثيلهم ، والقضاة المرتشين ، والمحامين المتكالبين على المال . . لقد صور باختصار الناس على طبيعتهم كما هم دون تزويق أو دفاع عن هفواتهم .

## جوستاف كوربيه

يعتبر «كوربيه» (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) زعيم ومنظِّر الاتجاه الواقعى فى فن الرسم الأوربى ، ولد فى قرية «أورنان» من اسرة ميسورة الحال من المزارعين ، وأبدى اهتماما خاصاً منذ صباه بدروس الرسم من الطبيعة وسط الحقول . فلما أرسله ابوه ـ رغم إرادته ـ لاستكمال الدراسة فى كلية «بيزانسون الملكية» كان الفتى يقضى معظم وقته فى دراسة

الفن على يدى أحد تلاميذ دافيد . وعندما بلغ سن العشرين ، قرَّر والده ارساله إلى باريس لدراسة القانون ، ولكن كوربيه لم يلبث ان عاد الى قريته معلناً تصميمه على تكريس حياته للفن ، فأذعن الوالد فى النهاية لرغبته ، بعد أن رأى شدة اصراره ، بل شجَّعه على ذلك واعداً إياه بأنه لن يتردد - إن لزم الأمر - فى بيع حقوله عن آخرها لمساعدته على تحقيق امنيته . فما كان من كوربيه إلا أن تعهد من ناحيته ، أمام مجلس الأسرة ، بأن يصبح علماً مرموقاً من اعلام الرسامين قبل مضى عشر سنوات .

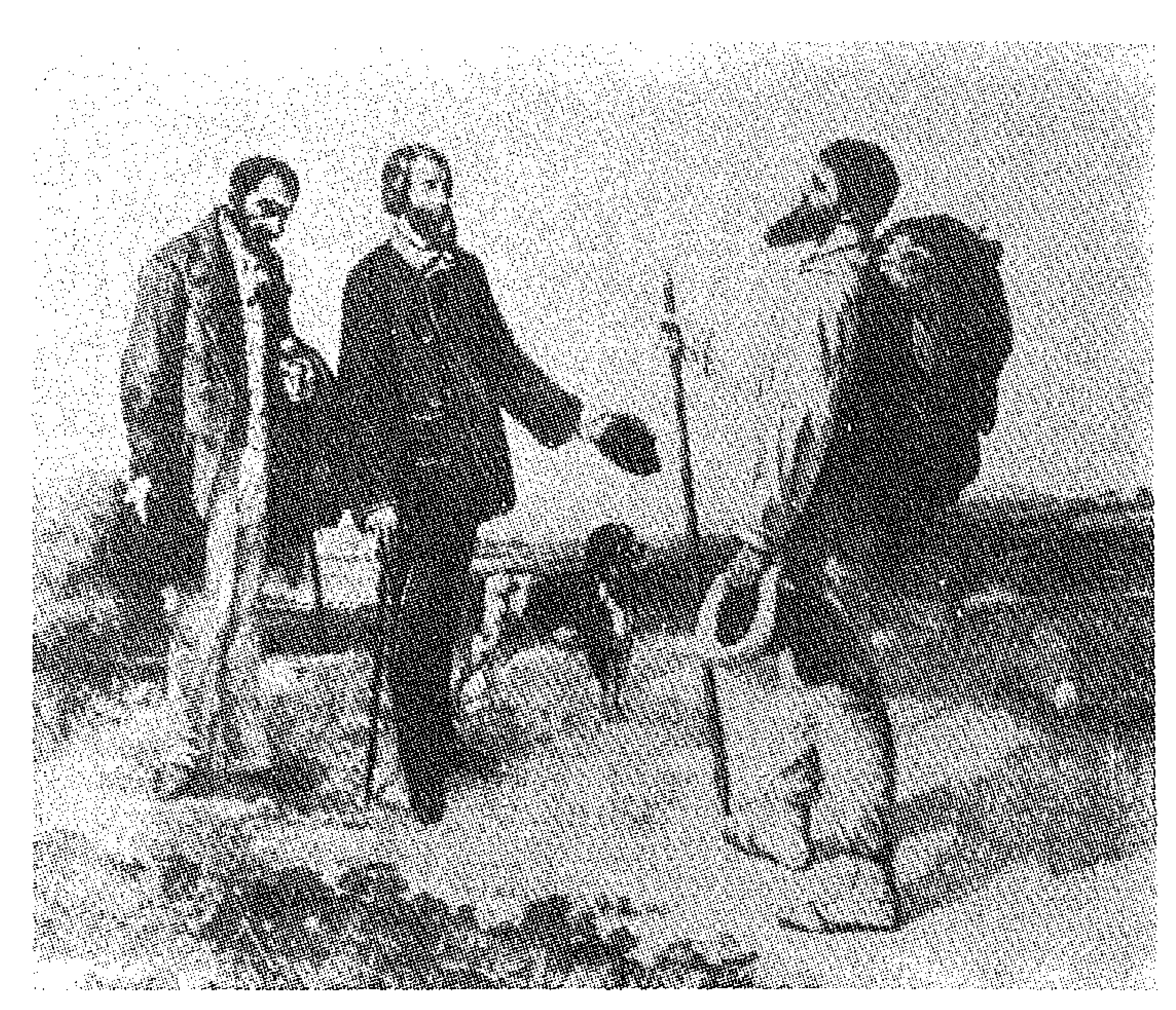
وما أن بلغ باريس عام ١٨٤٠ ، حتى انهمك فى دراسة الفن بكل ما يملك من طاقة هائلة ، ونشاط جم ، وموهبة عظيمة . على أنه لم يلبث أن نفر من التعليم الأكاديمى ، فاخذ يتردد على متحف اللوفر ليستهدى بآياته ، ونسخ فى هذه الفترة عدداً من لوحات «رمبرانت» و « فرانز هالز » و « ديلاكروا » .

وأتيح له ان يعرض إحدى لوحاته فى صالون عام ١٨٤٤ . ولكنه لم يتمكن من عرض لوحاته بعدها حتى قامت ثورة ١٨٤٨ وفتحت أبواب الصالون أمام جميع الفنانين فعرض كوربيه عدداً من أعماله التى تميزت فى ذلك

الـوقت بمـوضـوعـاتهـا الـواقعيـة بـالـرغم من اسلوبها الرومانتيكى .

وكان من حسن حظه أن فازت إحدى لوحاته بجائزة من جوائز الصالون ، فقد دل بذلك على انه أوفى بالعهد الذى كان قد قطعه على نفسه أمام الاسرة . ثم أن هذه الجائزة قد اعطته الحق فى ان يعرض أعماله فى السنوات التالية دون حاجة لمـوافقة هيئـة التحكيم على عـرضها ، وهكـذا أمكنه أن يعـرض فى صالـون عام ١٨٥٠ لـوحة ضخمة تبلغ مساحتها حوالى ٣ × ٧ متر .

هذه اللوحة هى «جنازة فى قرية أورنان» صـور فيها عـددا من القساوسـة والشمامسـة وأهـل البلدة وأقـارب الميت ، يتوسطهم «تربى» راكع عنـد حافـة القبر ، وقـد ارتسم عـلى وجهه المتـورد المنتفخ الـوجنتين مـا يعبِّر عن انتظاره فى ملل فراغ القسيس من تلاوة صلواته ، واللوحة خالية من أى تزويق أو مثالية ، فأهل القرية بثيابهم القاتمة وملامحهم الجادة ، والسماء التى تغطيها السحب والشماس الذى يرفع الصليب فى غير حماس ، وهناك كلب أبيض على الجانب الآخر من القبر فى مواجهة التُربى . . كل العناصر تظهر للمشاهد وكأنها واقع طبيعى حقيقى لا غرابة فيه حتى نتصور للحظه أننا أمام أناس حقيقين فى جنازة واقعية .



لوحة : « صباح الخير مسيو كوربيه » للفنان « جوستاف كوربيه » ( ١٨١٩ ـ ١٨٧٧ ) ، رسمها عام ١٨٤٥ ، ومعروضة بمتحف مونبلييه بفرنسا .

هذه الواقعية لم يتحمس لها الرسميون فى ذلك الحين . فقد كان أمراً غريبا ان تخصص لوحة بهذا الحجم الكبير لتصوير هذا الموضوع المعبّر عن افراد من الطبقة الدنيا ، بأسلوب يخلو من التزيين والمثالية ويتجرد من العواطف السامية أو النبيلة . . لقد اعتبروه ابتذالا فى الفن لا يغتفر .

إن الفنان الذى وصف نفسه «بالواقعية» لم يرسم أبدا مشاهد باريسية ، رغم أنه كان يعيش معظم العام فى باريس ، ولوحته «امرأة شابة على شاطىء السين» (المعروضة فى القصر الصغير) ظلت امرأة ريفية ، ويمكن اعتبارها من أى مكان إلاّ باريس ، وقد رسم لوحات مباشرة عن حياة الريفيين مثل لوحة «قاطعى الاحجار» (فى متحف درسدن) ، وباعتباره صياداً ماهراً رسم لوحات عن مشاهد الصيد .

ولوحاته مثل «جنازة فى أورنان» توحى بأنها نحت بارز لشدة تجسيمها للعناصر ، كما رسم بورتريهات رائعة لنفسه ولعائلته ولمعاصريه ، وبالإضافة الى المناظر الخلوية فى منطقة «جورا» رسم ايضا مشاهد بحرية ، والآنية والزهور ، وكان يستخدم عادة سكينة الرسم بدلاً من الفرشاة ، وفى هذه اللوحات استطاع أن يضيف بهذا الأسلوب ملمساً حياً وقوياً .

وقد انتقد فى عصره لتصويره القبح والعنف والجوانب المتشردة فى الإنسان والطبيعة ولكن لم ينتقد أبدا باعتباره رساماً ضعيفاً ، فقد كان أستاذا فى مادته ، ولقد أرسى فى وقت مبكر قاعدة الصدق والتزام الحقيقة فى العمل الفنى ،



لوحة : « قاطعو الأحجار » للفنان « جوستاف كوربيه » رسمها عام ١٨٤٩ بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ١٥٧٫٥ × ٢٥٥سم ، وكانت فى متحف درسدن بالمانيا ودمرت عام ١٩٤٥ خلال الحرب .

بعد ان كانت مهمة الرسام هى انتخاب الرفيع والجليل ليرسمها ، لكنه كان أقدر الرسامين وأبرعهم فى عصره

لكن لوحات «كوربيه» ـ التى أثارت تلك العاصفة من النقد منذ ١٤٠ سنة ـ تبدو الأن عملاً رقيقاً إذا قورن بالعديد من اللوحات الحديثة الخشنة المظهر .

لقد تخلى «كوربيه» عن الحكايات والقصص التى دار حولها الفن الرومانتيكى ، ولم يصور أحداثا درامية ذات بريق خلاب . . لكنه رغم استخدامه لأسلوب الرسم

الذى اتبعه الرومانتيكيون فهو لم يضع فى لوحاته أى مثيرات للانفعال العاطفى ، فالفنان الواقعى يرى أن واجبه هـو تسجيـل الواقـع كما هـو لهذا هـاجمه الأكـاديميون (اتبـاع الكلاسيكية الجديدة) واكتسب عداء الرومانتيكين فى نفس الوقت .

فى عام ١٨٥٥ أقيم فى باريس ، تحت رعاية نابليون الثـالث ، معرض عـالمى ضخم ، للإعـلان عـمَّا بلغتـه الصناعات الأوربية من تقدم فى ذلك العهد . والى جانب المعرض الصناعى أقاموا معرضاً للفنون الجميلة شارك فيه كبار الرسـامين من ٢٨ دولـة وأقيم فى قصر الفنـون . . ورفض منظمو المعرض عرض لوحات «كوربيه» .

فما كان من هذا الرسام المشاغب إلا أن أقـام لنفسه معرضاً بجوار قصر الفنون سمَّاه «جناح الواقعية» عرض فيه لوحاته وثبت على مدخله لافته كتب عليها ما يلى :

**الواقعية : معرض ومبيع**

**أربعون لوحة واربعة رسوم من عمل جوستاف كوربيه**

**الدخول : فرنك واحد**

كانت أهم لوحة فى هذا المعرض وأكبرها هى «مرسم الرسام» ، تتميز بتكوينها الغريب حيث نرى الاستديو أو

الأتيليه المتسع الذى تغطى حوائطه اللوحات بينما تجمَّع فيه طائفة من الأدباء والمثقفين من أصدقاء الرسام ، يبرز من بينهم الشاعر «بودلير» ، وعلى الجانب الآخر جماعة من أصدقاء الفنان وموديلاته ، وفى الوسط نرى الفنان كوربيه وهو يضع اللمسات الأخيرة على لوحة تمثل منظراً طبيعياً ، وقد وقفت خلفه موديل عارية تتأمل اللوحة بينما يراقبه من الناحية الأخرى صبى صغير على وجهه سيماء الدهشة من لمسات الفنان البارعة .

وقد أراد «كوربيه» بهذه اللوحة ـ التى تضم فى الحقيقة ثلاث لوحات ـ أن يستعرض جانباً من حياته الفنية خلال السنوات التى قضاها فى باريس .

المجموعة الوسطى التى تضم الرسام والموديل ولوحة المنظر الطبيعى والصبى الصغير مع القطة البيضاء . . هذه المجموعة تمثل محور اللوحة ومركزها وهى تعتبر لوحة كاملة تأسر عين المشاهد بجمال تكوينها . ومضمونها ان الفنان ينشد الهدوء ليرسم الطبيعة الشاعرية الجميلة ، بينما تزعجه الحياة المدنية وتشغله عن الاستغراق فى فنه ، وتعوقه عن الإبداع . فالريف أو المنظر الطبيعى ، هو الصدق والمهرب من زيف المدينة الحديثة ، بينما المجموعة اليمنى تضم

الشخصيات المعروفة فى المجتمع وقتها ( إنهم يعيشون أحياء ) وفى المقابل الشخصيات التى ( تعيش أمواتاً ) فهى بهذا تقدم قطاعاً عريضاً فى المجتمع الواقعى العملى الجديد .

الذين يعيشون احياءً هم أصدقاؤه وزبائنه ومشاهير الادباء . . أما المجموعة اليسرى فهى تضم تاجراً مع أحد زبائنه ، وعاملاً وعاهرة فى ملابس شفافة وطفلاً .

وبالرغم من الموقف الذى اتخذه الرسميون من رجال الأكاديمية وسخرية رجال المجتمع الباريسى بفن كوربيه ( حتى إن إحدى لوحاته أثارت أعصاب الإمبراطور مرة فمزقها بسوطه ) فإن هذه اللوحات كانت تباع مع ذلك باثمان عالية ، كما كانت تحظى بتقدير عدد كبير من رجال الادب والفن الذين التفوا حول كوربيه ، معجبين بروحه المستقلة ، وتمرده فى نفس الوقت على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكى .

وكان كوربيه يعتقد أن « الواقعية » فن « ديمقراطى » ، فكان لا ينقطع عن التنقل بين شتى المدن الفرنسية لإقامة المعارض والدعاية لمذهبه ، بل وأقام معارضه فى هولندا وبلجيكا والمانيا وسويسرا .

أصبح كوربيه عقب منتصف القرن التاسع عشر أشهر رسام فى عصره خاصة بعد أن أقام « جناح الواقعية » تحدياً للفنانين أصحاب النفوذ الرسمى . وبلغ صيته وصيت الواقعية إلى ذروته عام ١٨٦٧ عندما أقيم فى باريس معرض عالمى آخر عرض فيه كوربيه ١٣٠ لوحة وعدد من التماثيل، وفى ١٨٦٩ أتيحت لهُ الفرصة للإنتقام لكرامته من الإمبراطور عندما رفض بكبرياء شديد وسام الشرف « الليجيون دونير » الذى كان يريد أن يمنحه إياه .

وقال كوربيه فى رسالته الى وزير الفنون الجميلة رافضاً وسام « الليجيون دونير » :

« لم يكن بوسعى قبول هذا الوسام فى أى حال أو أى وقت ومن باب أولى ألاَّ يسعنى قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة فى كل ميدان ، وحين لا يملك الضمير الإنسانى إلاَّ أن يعتصره القلق لكل هذه الأنانية وهذا الغدر . . وضميرى كفنان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تمدها إلىَّ يد الحكومة ، فليست الدولة مؤهلةً للحكم فى شئون الفن » .

ثم يقول فى موضع آخرمن رسالته : « إنه مما يقضى على الفن أن يضطر إلى التزام الوقار الرسمى ، ويحكم عليه

بالتفاهة العقيمة » .

وقد أعلن بهذا البيان الحرب على الفن الأكاديمى الرسمى فقد رسم فلاحين وعمالاً ومناظر طبيعية وفاكهة وأزهار بأسلوب واقعى ، كان يمسك بفرشاته وكانه يمسك « بالمسطرين » . ومع ذلك كان السبب فى جماهيرية أعمال كوربيه هو صفاتها الإنسانية وموقفها الإجتماعى لا الفنى . . وكان الفنان لا يجد فارقاً بين الحقيقة الإجتماعية والحقيقة الفنية . كما كان فناناً سياسياً .

أمّا النقاد والمحافظون فكانوا يخفون موقفهم السياسى والإجتماعى المتحيز ضد النزعة الواقعية وراء ستار من الاعتراضات الجمالية ، فقالوا أن النزعة الواقعية تفتقر الى كل مثالية وأخلاقية وتزدهر فى جو القبح والسوقية ، والمرض والبذاءة ، وتعتبر محاكاة ذليلة فجة للواقع . . لكن الأمر الذى كان يزعج هؤلاء المحافظين لم يكن بالطبع درجة المحاكاة بل موضوعها ، وكان كوربيه يكافح بعد القضاء على فكرة « الجمال والخير » الكلاسيكية والرومانتيكية ، وبعد أن دالت دولة المثل الاعلى القديم فى الجمال الذى ظلّ باقياً حتى عام ١٨٥٠ تقريباً ـ كان يكافح فى سبيل نوع جديد من الجمال الفنى فى الإنسان ، فكانوا يشعرون بأن قبح فلاحية وعماله ، وسمنه نساء الطبقة

الوسطى اللاتى يصورهن وسوقيتهن ، هى احتجاج على المجتمع القائم . وإن « احتقاره للمثالية » و « تمرغه فى الوحل » هى جزء من العناد الثورى للنزعة الواقعية .

وفى العام التالى ( ١٨٧٠ ) استسلم نابليون الثالث للألمان فى موقعه « سيدان » فسقطت الامبراطورية الثانية ، وتولت الحكم جمهورية جديدة ، فعين كوربيه مديرا للفنون الجميلة ومشرفا عاماً على متاحف فرنسا فكان أول ما قام به أن عمل فى همة ونشاط على حمايةَ الكنوز الفنية من أخطار الحرب . ووجّه فى نفس الوقت خطاباً مفتوحاً الى الفنانين الألمان يدعوهم إلى العمل معا على نزع السلاح ، والتآخى بين الامم ، وانشاء « ولايات متحدة أوروبية » .

غير أن هذا النداء لم يجد آذانا صاغية ، واستمرت الحرب ، وزحف الألمان على باريس ، فسقطت الحكومة الجمهورية ، وقامت حكومة الكميون ، فعين كوربيه رئيسا لاتحاد الفنانين . ولكن لم يمض اسبوع حتى سقطت حكومة الكميون واستولى المحافظون من جديد على الحكم ، فعاد الاكاديميون إلى تولى مقاليد الفن . وهكذا أتيحت لهم فرصة ذهبية للانتقام من كوربيه .

خلال حكومة « الكميون » قام بعض المتعصبين

بإسقاط العمود المقام فى ميدان « فاندوم » الذى يعتبر نصباً تـذكـاريـا لانتصـارات نـابليـون ، فقـد اعتبـروه رمـزاً للامبراطورية التى سقطت . . فاتهم كوربيه بأنه المسئول عن هذا التدمير ، وحُكم عليه بالسجن ستة أشهر .

وبعد إطلاق سراحه تقرر فتح ملف القضية من جديد ففر كوربيه إلى سويسرا ، خوفاً من اعتقاله مرة اخرى . . وحكم عليه غيابيا بدفع ٣٠٠ ألف فرنـك نفقات إعـادة تشييد العمود التذكارى ، وصـودرت لهذا الغـرض جميع ممتلكاته ولوحاته .

وقد عاش كوربيه بقيه حياته فى سويسرا فقيرا عليلاً حتى توفى يوم آخر ديسمبر سنة ١٨٧٧ فى قرية على حافة بحيرة جنيفا .

وعند تقييم لوحات هذا الفنان الواقعى نجدها قـد تحررت من الجمود الاكاديمى حتى تُوشـك أن تَدبَّ فيهـا الحياة ، أما صور العارى فقد تخلصت من النعومة والطراوة التى نلمسها فى أعمال « آنجر » فصور العارى عند كوربيه تتميز بالقوة والصحة والامتلاء وهى من هذه الزاوية تشبه عاريات روبنز ، لكنها أقل ترهـلاً وامتلاءً وأشـد عافية وشباباً .

ومن ناحية أخرى نبذ كوربيه الجوانب « الميلودرامية » عند الرومانتيكيين وتخلّص من المبالغات الانفعالية وجعل فن الرسم يستقرّ على أرض صلبة ، كما أرسى حق الفنان فى أن يرسم ما يراه دون التقيد بعرفٍ أو تقاليد ، ودون السير فى ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة فى عصره .

قال عنه الفنان « سيزان » :

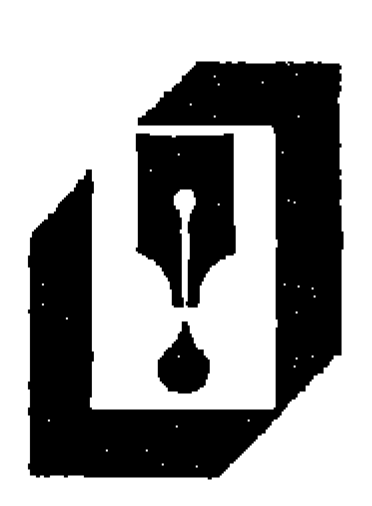
« إنه بنّاء يستخدم الاحجار ، ويستخدم المصيص بخشونة ويسر ، وهو قادر على خلط الألوان . . ليس فى هذا العصر من يفوقه ، ويحق له أن يشمر أكمامه ويرتدى قبعته مائلة ، فضربات فرشاته كضربات الكلاسيكيين . . . إنه عميق ورصين ورقيق . وله رسوم للعرايا ذوات لون ذهبى كالقمح الناضج ، إنى مجنون بنسائه العاريات ، لأن لألوانه نكهة القمح . . ويالأولئك الفتيات ، إنهن نفحة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء لطيف ، وراحة لم يقدمها لنا « مانيه » ابدا .

وقال مانيه عن الواقعية التى بدأها كوربيه :

« إن الرسام اليوم لا يقول : أنظر إلى هذه اللوحات الخالية من الخطأ ، بل يقول : أنظر الى هذه اللوحات

الصادقة . وهذا الصدق هو الذى يضفى عـلى اللوحات طابع الاحتجاج » .

لكن هناك سبب آخر لعدم الاهتمام الواسع فى القرن العشرين بفن كوربيه فى العالم الغربى ، ذلك لأن مذهب الواقعية الاشتراكية فى الفن الذى تبنته الثورة البلشفية فى روسيا ثم فى الدول الاشتراكية بشرق اوربا ، هذا المذهب جعـل فن كوربيـه مثلا أعـلى للواقعية ، ومن هنـا تعمد الإعلام الغربى والنقاد تجاهل هذا الفنان الفحل واعطاءه مكانة متواضعة فى معظم دراسات تاريخ الفن التى نشرتها الدول الغربية خلال القرن العشرين .



# الفن التأثرى

فى عام ١٩٧٤ احتفلت فرنسا بالعيد المئوى للمدرسة « التأثرية » فى الفن . . فأقامت فى القصر الكبير ( جران باليه ) فى باريس معرضاً شاملاً لأعمال الفنانين الذين شاركوا فى تأسيس « التأثرية » والذين اتبعوا أسلوبها فى رسمهم ، واستمر هذا المعرض لمدة أربعة اشهر متتالية .

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة التأثرية إلى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين يوم ١٥ من أبريل عام ١٨٧٤ بإقامة معرض خاص لأعمالهم التى رفضتها اللجان الحكومية الرسمية ، ومنعت عرضها فى « صالون باريس » الذى يقام سنوياً . . فاختار هؤلاء المرفوضون ستوديو المصور الفوتوغرافى « نادار » لإقامة معرضهم في مواجهة معرض

« الصالون » الرسمى . وقد شارك فى هذا الحدث ٣٠ فناناً من بينهم من يوصفون اليوم بأنهم « رواد » أو « من أساتذة الفن » وتصل أثمان لوحاتهم ـ عند عرض أحداها للبيع ـ إلى ارقام خيالية . . أمثال « ديجا » و « سيزان » و « مونيه » و « بيسارو » و « رينوا » و « سيسلى » و « بيربت موريزوت » ، ممن تتسابق المتاحف العالمية اليوم إلى اقتناء لوحاتهم ، كما ينشط المزيفون فى تقليدها .

وقبل أن نتابع ما أحدثه هذا المعرض من آثار سنعود قليلاً الى الوراء للتعرف على المقدمات التى مهدت لتجمع هؤلاء الشباب ودفعتهم لإقامة معرضهم فى مواجهة « الصالون » الرسمى . .

فى عام ١٨٦٣ كانت حملة الفنانين المجددين على الأكاديميين قد بلغت حداً من العنف والشدة ، دفع المسئولين عن « الصالون الرسمى » إلى مزيد من التعصب والتعنت ، واتضح رد الفعل فى رفض هيئة التحكيم للصالون فى ذلك العام : نحو ٤٠٠٠ لوحة، مُنعت من العرض ، وكان من بينها لوحات بعض من أصبحوا الآن من أعلام الفن « التأثرى » مثل « إدوار مانيه » و « سيزان » و « بيسارو » .

غير أن اصحاب اللوحات المرفوضة لم يذعنوا للأمر ، بل أحدثوا أكبر قدر ممكن من الضجيج والاحتجاج ، حتى جعلوا الامبراطور « نابليون الثالث » يضطر الى اصدار قرار بإقامة صالون آخر للمرفوضين فى نفس المكان الذى اقيم فيه الصالون الرسمى ، وكان نص العبارة التى ذكرها القرار هو :

« لنترك الجمهور يحكم على أعمال المرفوضين » .

فى هذا المعرض نالت لوحة « إدوار مانيه » . . « الغداء على العشب » سخط الجمهور المتأنق . . وفى صالون عام ١٨٦٥ نالت أيضا لوحته « أوليمبيا » معظم الهجوم والانتقاد . . ومن هنا تجمَّع حوله شباب الفنانين فى مقهى « جيربوا » الذى كان يقصده أيضا فنانو جماعتى « الباربيزون » و « انفلير » كلما زار أحدهم باريس . . فى هذا المقهى كانت تناقش قضايا الفن والأدب والموسيقى والفلسفة . وكان من بين رواده « إميل زولا » .

وفى ربيع عام ١٨٧٤ عندما أقام « التأثريون » اول معارضهم ، لم يكن يخطر ببالهم أنهم مقبلون على القيام بدور خطير فى تاريخ فن التصوير الزيتى ، ولم يطلقوا على أنفسهم فى البداية أى أسم . وقد زار معرضهم عدد كبير

من الجمهور والفنانين والنقاد مقابل رسم الدخول ومقداره « فرنك واحد » . ومعظم المشاهدين لم تعجبهم اللوحات وسخروا منها ، كما أن نقاد الفن هاجموا الأعمال التى ضمها المعرض وسفهوها ، وكان نصيب الفنان كلود مونيه من هذا الهجوم كبيرا . .

لوحته التى عنوانها « تأثر بشروق الشمس » هى التى اعطت الجماعة أسمها ، لأنها جعلت الصحفى « ليروى » ناقد مجلة « شاريفاريه » الهزلية ، يستخدم المقطع الأول من هذا العنوان ومشتقاته فى التهكم على اللوحة : تأثر ، يؤثر فهو مؤثر ،تأثيرا !! وفى نهاية مقاله الهجومى أطلق على المعرض إسم « معرض التأثريين » . . بعد ذلك اعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة التأثريين » وصار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها .

لكن المشاركين فى هذا المعرض لم يبدأوا فنهّم التأثرى فى ذلك العام ( ١٨٧٤ ) ، فى واقع الأمر تمتد بدايتهم الى عشرين عاماً سابقة على تكوين جماعتهم ، كان كلٌ منهم يعد نفسه خلالها لهذا المستقبل التأثرى فى تردد شديد وببطء ، وهو يكون رؤ يته الخاصة به محاولاً التخلص من التقاليد الفنية السائدة . .

لم يكونوا بعيدين عن تأثير الأجيال السابقة أمثال « آنجر » و « ديلا كروا » و « كوروه » و « كوربيه » وإنما شاركوا فى الصراع بين هؤلاء بالمواقف والأراء . . . وفى هذا المناخ كوَّن الجيل الجديد أفكاره الفنية . . . وكانوا على صلة ببعضهم البعض ، فهم من جيل واحد ، كلهم ولدوا فيما بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٤٠ ، وقد وصلوا إلى باريس بعد عام ١٨٥٥ ، تلقوا دروسهم فى « اكاديمية سويسرا » أو مرسم « جليير » . . . واستهوتهم دعوة « الخروج الى الطبيعة » فنزحوا إلى غابة « فونتينبلو » ليرسموا لوحاتهم فى الهواء الطلق . . . ثم اتجه معظمهم إلى مصب نهر السين وشاطىء « المانش » ، فوصلوا إلى المشهد الذى يمتلىء بالضياء وحده بغير مزاحم أو دخيل أمام البحر والسماء .

وفيما بين عامى ١٨٧٤ و ١٨٨٦ نظَّم التأثريون ثمانية معارض ، وما أن حل عام ١٨٨٠ حتى كانت الجماعة قد استنفدت أهدافها وتفككت ، وراح كل فنانٍ من روادها فى طريق مستقل جديد ، وإن حافظ ثلاثة منهم على طريق الفن التأثرى حتى نهاية حياتهم ، هم « سيسلى » و « بيسارو »و « مونيه » .

## هل نشأت التأثرية فى فرنسا ؟

لم تعترف فرنسا بفنانيها « التأثريين » إلاَّ بعد أكثر من ربع قرن من قيام جماعتهم ، وبعد أكثر من عشر سنوات على تفرقها . . وبرغم هذا الموقف القديم ، فإنها تقدم أعمالهم اليوم فى مبنى خاص هو متحف « جى دى بوم »(1) بحدائق « التويلرى » الذى يتبع إدارياً متحف « اللوفر » بباريس . . كما احتفلت فى مهرجان كبير بالذكرى المئوية لمعرضهم الأول .

وقد نشر « فرانسيس جوردان » تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم ، أو دروس فى الحماقة » مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية فى فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم الحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا فى الفترة نفسها ، ولم يحصلوا على أى جوائز ، ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء : « ديجا » و « سيسلى » و « بيسارو » و « ماتيس » و « جورج رووه » و « دوفى » و « سيزان » و « مونيه » و « رينوار » و « روسُّو » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » و « بونار » . هؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، فى حين أن مجموعة

لوحات الرسامين الأكاديميين ـ أصحاب الحظوة والرعـاية والجوائز ـ لا تعدو أن تكون أكداساً من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم . فبينها لوحات تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظـر بهيجة ولكن من طـراز متخلف ، إذ تمثل جنودا يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ، ونسـاء عاريـات يبدو لحمهن نـاعـماً أملس كـالبلوظـة ، ووجوها لشخصيات مؤدبة تصور ساسـة يسيل الاعتـزاز بمنـاصبهم من جميـع مسـام جلدهم ، ورجـالاً وقـورين ملتحين تلاطفهم عرائس الشعر والأدب من فتيات ملهى « المـولان روج » ، وحوريـات خجـولات ، وقـديسـين مصلوبين تزينوا للاستشهاد فى أحد صالونات التجميل ! !

كما يذكر تاريخ الفن أن هناك صيحة تشبه صيحات الحرب اطلقت عام ١٨٩٣ ـ أى بعـد ١٩ عامـا من قيام جماعة التأثريين ـ تقول : « لابد من تدهور خلقى عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من القذارة . . ! ! »

وكان صاحب هذه الصيحة عضواً من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة ويُدعى « جيروم » ، وكان هدفه هو إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة هائلة أوصى بها رجلٌ ثرى يسمى « كابيوت » وكانت التركة تتكون من ٦٥

لوحة من إنتاج الحركة التأثرية . وكـان الرجـل الغنى قد حرص على شرائها قبل وفاته . .

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلاً ، قبل أن تصدر قرارها فى أمر هذه الهدية ، وأخيراً استقر قرارها على قبول ٤٠ لـوحـة فقط من الخمس والستـين التى تتكـون منهـا التركة ، وكان من بين اللوحات المرفوضة أعمال للفنانين « سيزان » و « مونيه » و « مانيه » و « بيسارو » و « رينوا » و « سيسلى » . . . وهذه اللوحات الخمس والعشرين التى رفضت تقدر قيمتها اليوم بملايين الجنيهات .

ويقول مؤرخ الفن الامريكى « ج . ريولد » فى كتابه عن تـاريخ « الفن التـأثرى » : إن الفنـانين الفـرنسيـين العباقرة فى فرنسا قد تعرضـوا خلال الفتـرة التاليـة لعام ١٨٧٠ لهجوم عنيف شرس من الصحافة الفرنسية الفاسدة والخائفة . . وقد انتقلت عدوى هذه الحملة إلى امريكا ، فـوصفت إحـدى الصحف التى تصـدر فى الـولايـات المتحدة ، لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها التأثريـون بأنها : « شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء » . . !

وقد نتج عن هذا الاضطهاد أن اتجه معظم التأثريين إلى الهجرة بعيداً عن باريس وإلى خارج فرنسا فى وقت من

الأوقـات . . الفنـان « مـونيـه » سـافـر إلى اسبـانيـا . . و « بيسـارو » إلى انجلتـرا ، « رينـوار » الى الجـزائــر ، و « سيسلى » و « مونيه » إلى هولندا وإيطاليـا وانجلترا ثم اسكندنافيا ، و « ديجا » إلى نيو أورليانز ، و « جوجـان » الى تـاهيتى ، حتى « سيزان » اعتكف فتـرات طـويلة فى ضاحية « بروفانس » . . . وهكذا . . .

ومع هذا فقد استطاع الفن الفرنسى أن يحتل معظم صفحات تاريخ الفن الحديث من بداية القرن التاسع عشر حتى منتصف القـرن العشرين . وقـد تمكنت الـدعـايـة الواسعة ، متضامنة مع حماس ونشاط الفنانين الفرنسيين ثم الفنانين غير الفرنسيين من « مدرسة باريس الفنية » ، من أن يفرضوا أفكارهم حول الفن ، وأساليبهم فى الرسم ، كقادة ورواد ، على حين لم يتمكن فنانـو الدول الأوربيـة الأخرى ـ إلا فى حالات قليلة ـ من أن يبتدعوا جديداً وأن يضيفوا فصولاً محدودة الى تاريخ الفن الحديث .

ثار هؤلاء الفنانون الشباب على القواعد والقيود التى تفرضها « الكلاسيكية الجـديدة » عـلى أتباعهـا وتلزمهم تطبيقها ، وكان للفن عرش شيَّده « دافيد » وقد اعتلاه من بعده « جرو » ثم « آنجر » الذى كان يؤمن بالخطوط إيمانا

راسخاً ويعتبرها قادرة وحدها على اعطاء الإحساس بالاستدارة والحجم دون إفراط فى التظليل أو التلوين ، وقد رسم لوحات عديدة تثبت وجهة نظره ، ولكن دكتاتورية « اكاديمية الفنون الجميلة » وتعنت أعضائها كانا كفيلين بدفع الفنانين المعارضين إلى أثارة اكبر ضجيج ممكن ضدها لكى يسترعوا الانظار الى فنهم ويثبتوا للجماهير ـ المتابعة بحماس وشغف لما يدور فى المجال الفنى ـ أن مذاهبهم الفنية الجديدة أقدر على التعبير عن روح العصر من فن « دافيد » و « آنجر » .

بدأت الثورة على الكلاسيكية الجديدة فى شكل « الرومانتيكية » التى وضعت الألوان فى مرتبة أعلى من الخطوط وأنزلت الموضوع الكلاسيكى النبيل إلى الارض ليعبِّر عن حكايات وأحداث . .

أمَّا الثورة الثانية على « الكلاسيكية الجديدة » فقد اتخذت شكل « الطبيعية » ثم « الواقعية » التى تزعمها « جوستاف كوربيه » .

أما الثورة الثالثة فهى ثورة التأثريين . . وقد لعب دور همزة الوصل بين الواقعية والتأثرية الفنان إدوار مانيه ، فقد سار هذا الفنان فى نفس الإتجاه الواقعى مصوراً حياة

الارستقـراطية الفـرنسية وتبذلها ، ومن أشهـر لوحـاته « الغداء على العشب » التى تصور سيدين بالملابس الكاملة للرجال فى ذلك العصر ، مع امرأتين عاريتين على العشب وسط الأشجار ، يتجاذبون أطراف الحديث . وقد اعتبرها الرسميون « لوحة وقحة » ووصفها الامبراطور « بالفحش والتهتك » .

وفى لوحة « أوليمبيا » يصور إحـدى بنات الليـل فى باريس ترقد عارية ، على حين تحمل إليها خادمتها باقة من الزهور عليها بطاقة إهداء من أحد عشاقها الأرستقراطيين بـالطبـع . . وقد بلغ من حـدة الاستنكار لهـذه اللوحـة الاخيرة ، أن اضطرت الحكومة إلى تعيين حراسة مشددة عليها عند عرضها فى « الصالون » عام ١٨٦٥ ، لحمايتها من المتزمتين الذين عزموا على تدميرها .

وهكـذا اتجهت الواقعيـة إلى تصويـر الفقراء وعـامة الشعب فى واقعهم البسيط ، عند « كوربيه » وإلى تصوير الارستقـراطية بعـد تعريتهـا من الـزيف ، عنـد « إدوار مانيه » . .

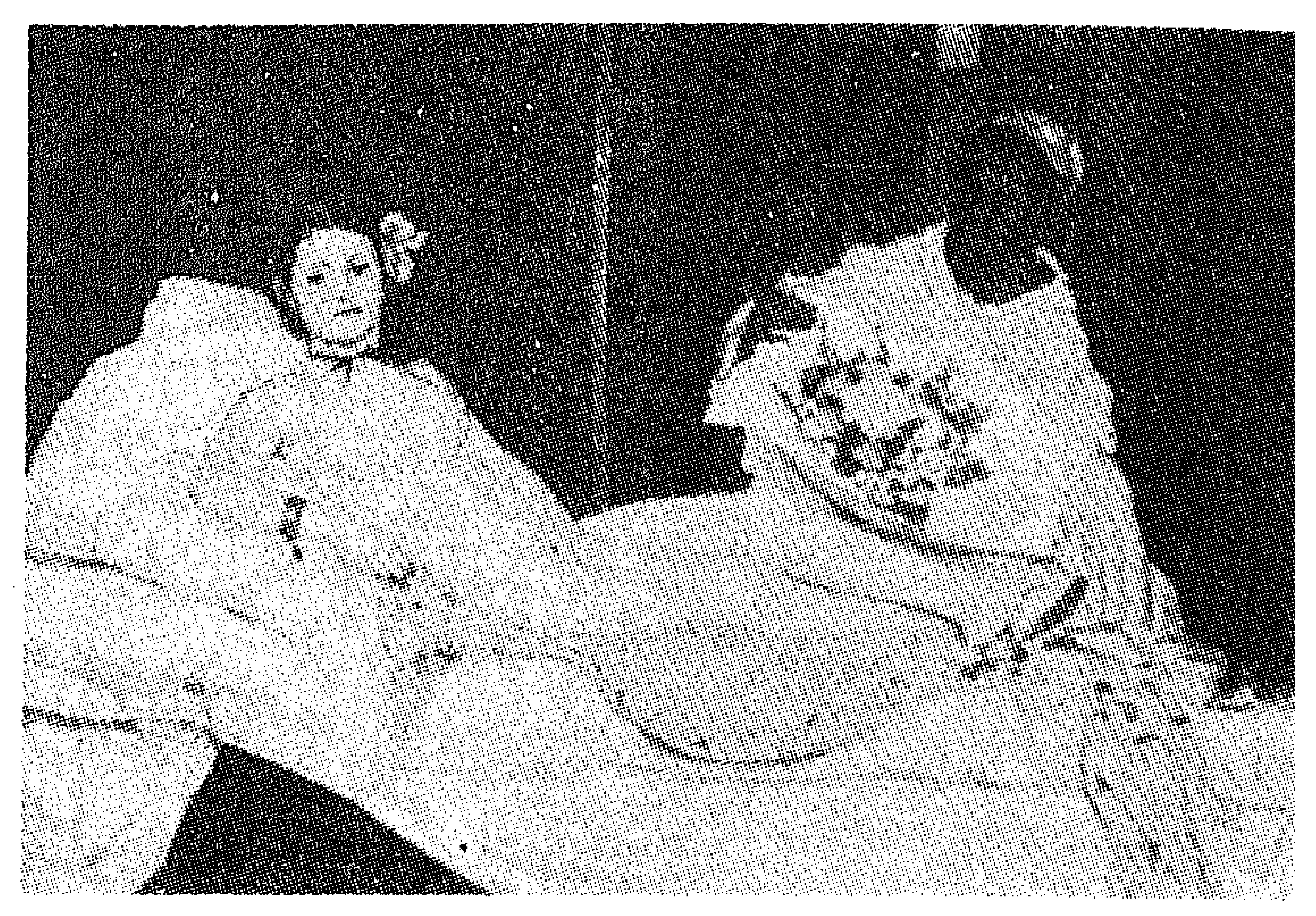
ويعتبر فن « إدوار مانيـه » حلقة الاتصـال بين الفن

الواقعى و « الفن التأثرى » وقد شارك فى نشاط التأثريين وجرَّب أسلوبهم فى الرسم والتلوين فى عدد من اللوحات فى أواخر حياته .

## ما قبل التأثيرية

إن النظرة الشاملة إلى الأعمال الفنية الأوربية خلال القرن التاسع عشر فى تسلسلها ، تجعلنا نكتشف بسهولة أن « الفن التأثرى » فى بداياته الأولى قد ظهر فى انجلترا ، قبل قيام جماعة « التأثريين » بنصف قرن أو اكثر . . ويذكر تاريخ الفن فى بعض المواقع أن عدداً كبيراً من الفنانين الفرنسيين الذين تمردوا على الفن الرسمى ، قد سافروا إلى لندن خصيصاً لكى يشاهدوا لوحات طلائع الفن التأثرى الذى توصل الانجليز إلى معظم خصائصه قبل أن يضع له الفرنسيون أسس نظرية وفق قواعد علمية ثابتة .

كان الفنانان الانجليزيان « جون كونستابل » و « تيرنر » هما اللذين إتجها إلى رسم المناظر الطبيعية ، وكانا أول من جعلها موضوعا مستقلا فى اللوحات الفنية بعد أن كانت تستخدم كخلفيات للموضوعات



لوحة : « اوليمبيا » للفنان « ادوار مانيه » ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ) ، رسمها عام ١٨٦٣ بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة بمتحف التاثريين بباريس ( متحف أورساى ) .

الكلاسيكية ، وإذا رسمت مستقلة كانت تبدو زخرفية أقرب الى الديكور المسرحى .

ولعل جون كونستابل ( ١٧٧٦ - ١٨٣٧ ) هواهمهما واعمقهما أثرا على الفنانين الفرنسيين ، كأوضح نموذج « لبداية التأثرية » أو « ما قبل التأثرية » أو كرائد لمدرسة « الخروج الى الطبيعة » . رغم انه يوضع عادة ضمن الرومانتيكين لانه عاش فى عصرهم .

كما أن نشاط أعضاء جماعتى « باربيرون وانفلير » هو الذى مهَّد الطريق لظهور المدرسة التأثرية . . فقد كانوا يجتمعون مع شباب الفنانين فى مقاهى باريس ، ويناقشونهم فى مختلف القضايا الفنية . وكانت دعوتهم للأجيال التالية تتلخص فى النداء الذى يقول « يجب الذهاب إلى الحقول ، فإن ربة الوحى فى الغابات « . . على حين كان رجال « الصالون الرسمى » والمهيمنون على الأكاديمية يستهزئون بهم باعتبارهم لا يحققون « الأناقة » فى لوحاتهم .

## الفنان اليابانى « هوكو ساى »

( ١٧٦٠ ـ ١٨٤٩ )

قبل أن نسترسل فى التعرف على أسلوب الفن التأثرى ونجومه فى اوربا ، نتوقف قليلاً أمام الفنان اليابانى الذى شارك ـ دون قصد ـ فى تدعيم الثورة الثالثة على الفن الكلاسيكى الفرنسى عندما عُرضت رسومه المطبوعة فى باريس ضمن السلع اليابانية فى المعرض العالمى الذى اقيم عام ١٨٦٧ .

إنه الفنان « هوكساى » الذى تجاوزت شهرته حدود وطنه واستند إليها شباب الفنانين الفرنسيين فى تمردهم على القواعد المدرسية فى فن الرسم ، وكانت أحد المبررات فى تغيير المفاهيم الجمالية .

ولد « هوكوساى » من عـائلة فقيرة ، وقضى عمـره الطويل منغمسا فى الرسم حيث سجّل معظم مشاهد الحياة الصاخبة التى عاصرها ، فى الشوارع والمسارح والموانى وفى الريف وعلى ضفاف الانهار .

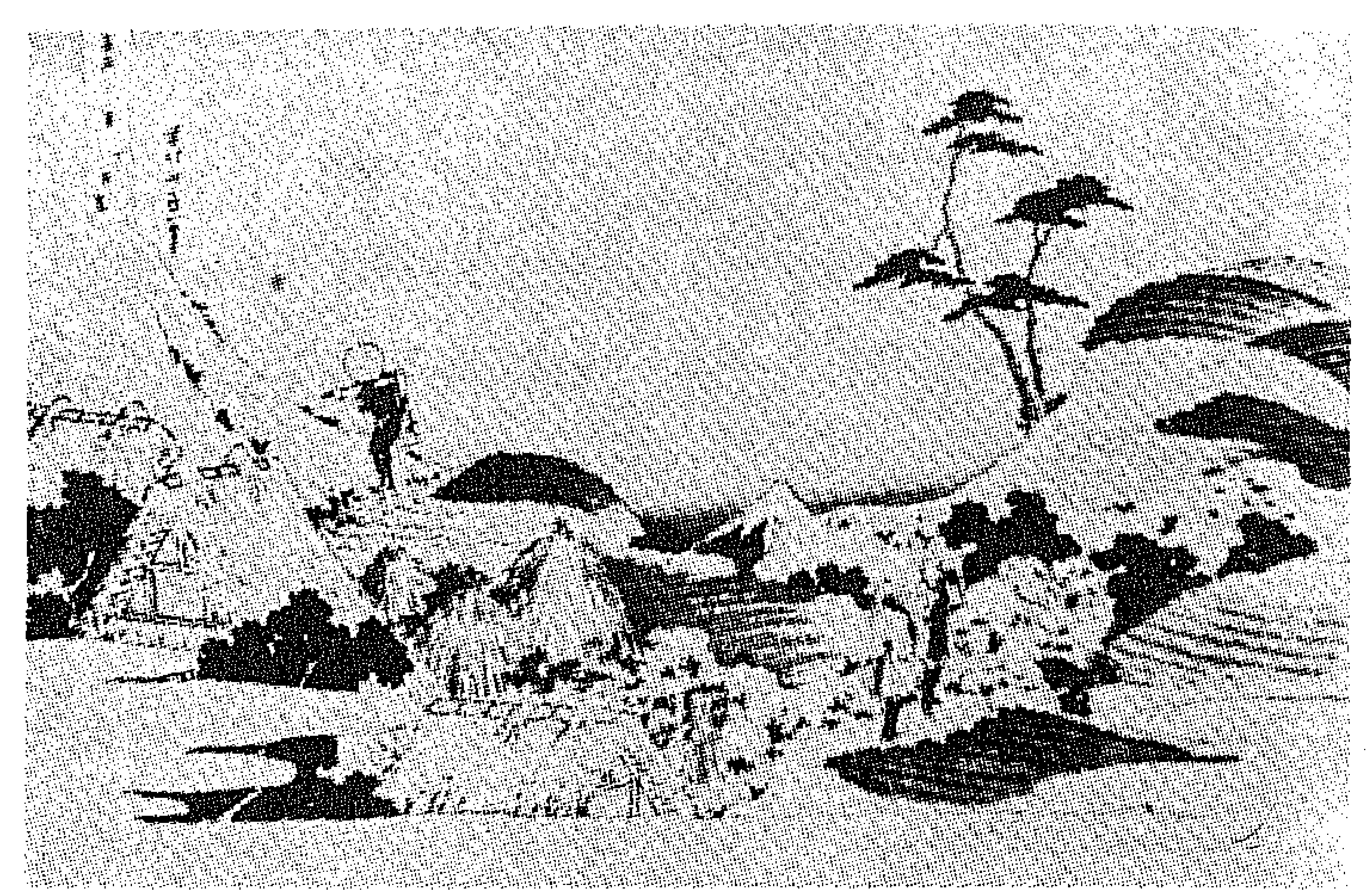
لا يكـاد يشغله من الحيـاة إلا أن يصـور ايقـاعهـا ورشاقتها وعنف حركتها فى الأشكال الطبيعية المختلفة ، وخاصة الإنسان فى عمله اليومى وكفاحه المتواصل .

لكن الفنان المعروف عالمياً باسم « هوكوساى » لم يولد بهذ الاسم ، ولا كان هذا هو اسمه عندما مات . . فقد استخدم خلال حياته مالا يقل عن ثلاثين إسما مختلفاً عند التوقيع على لوحاته . . وعاش فى محراب الفن حياة امتدت الى التاسعة والثمانين ، فقد ولد عام ١٧٦٠ وتوفى سنـة ١٨٤٩ .

إن العدد الكبير من الأسماء التى يوقع بها الفنان على لوحاته أمر غير مألوف حتى فى اليابان لأنه من المعتاد أن يتخذ أمثال هذا الفنان أربعة أو خمسة أسماء على الأكثر خلال حياته . . وإذا اضفنا إلى هذا الرقم رقماً غريباً آخر ، هو أن « هوكوساى » قد سكن فى حوالى ٩٠ منزلا ـ كما يقال ـ سواء فى وقت واحد أو على مدى حياته . فإننا نستطيع أن نستنتج مدى ما كان فى شخصيته من قلق وتبدل مستمر وعدم استقرار ، ولأدركنا أيضا أحد الجوانب النفسية لهذا الفنان المتوتر .

ولقد كانت « لهوكوساى » طبائع غريبة ، تشكل فى النهاية شخصية فذة وغير عادية ، وهى طباع تعتبر شاذة حتى بين الفنانين الأوربيين ، فإذا أخذنا فى الاعتبار أنه فنان يابانى ، عاش فى وطن وفى زمن لم تكن الرومانسية أو البوهيمية قد عُرفت بعد ، ولا كانت أمثال هذه الطباع الشاذة مقبولة أو مستساغة ، لأدركنا مدى غرابة سلوكه عموما .

صحيح أنه لم تصلنا مجموعة كافية من الحقائق والتفاصيل التى نتعرف من خلالها على سيرة حياته بشكل منظم متكامل ، إلا أن الحكايات التى بقيت عنه تظهره فى



لوحة « حقول الربيع فى شيمو بالقرب من طوكيو » للفنان الياباني « هوكوساى » ( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ ) طباعة ملونة بالحفر على الخشب من كتاب « ٣٦ منظراً لجبل فوجى » المرسوم عام ١٨٣٠ ، الصورة عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن .

مظهر الرجل العنيد الذى لا يأبه برأى الناس فى سلوكه . . منهمكاً إلى أقصى حد فى فنه . . قانعاً بحياته الخشنة وبمستوى معيشته المنخفض . . منهمكاً إلى أقصى حد فى فنه . . لا يبدى عناية بمظهره أو اهتماما برأى الآخرين فى هذا المظهر .

لقد عُرف عنه أيضا أنه لم يثق فى أحد ، ولم يعرف الراحة أو الاستقرار أبدا ، وكان متوجسا متحوطاً من

الطعام والشراب الذى يُقدم إليه حتى من أقرب الناس اليه ، مع استهتار شديد فى تصرفاته التى اتسمت بالعدوانية . . مضافاً إلى كل هذا حساسية مفرطة مع كبرياء واعتداد شديد بنفسه وبفنه .

وطيلة حياته لم يعبأ بالمال ولم يحرص على مصالحه الشخصية ، كما لم يكن موفَّقاً فى حياته الزوجية ، وأننا لا نكاد نعرف شيئا عن زوجتيه اللتين ارتبط بهما سوى أنه انفصل عنهما كلتيهما . . كما كان أولاده وأحفاده مصدراً لقلقه وخيبة أمله فيهم . . ولقد تسبب أحد أحفاده فى خلق المشاكل والمتاعب له مما اضطره إلى الابتعاد عن العاصمة لمدة عامين . . كتب خلالهما مجموعة من الرسائل تفيض ألما وأسى . . ولم يشذ عن هذا النسل الفاسد سوى إحدى بناته التى كانت رسامة موهوبة ، وبقيت على إخلاصها لأبيها فتولت العناية به فى شيخوخته .

## فنان الطبقات الشعبية

ولد « هوكوساى » على مشارف مدينة « ايدو » ( طوكيو حاليا ) فى منطقة تسمى « كاتسوشيكا » وقد أطلق على نفسه فى بداية حياته الفنية اسم « فلاح من

كاتسوشيكا » . . وفى طفولته عاش فى كنف عائلة تحترف صناعة المرايا ، ويقال أنه فى هذه الفترة أظهر ميلاً إلى فن النحت ، ثم عمل بعد ذلك فى مكتبة متجولة ، ومن هنا بدأ اهتمامه بالرسم حيث كان ينفق وقته فى تأمل ودراسة رسوم الكتب التى أثارت اعجابه وشغفه ، ولكن موهبته الحقيقية كرسام لم تظهر الا عندما بلغ التاسعة عشرة ، فى تلك السن اصبح تلميذا لفنان يدعى « كاتسو كاوا شانشو » . وعند هذا الفنان تعلم كيف يحفر رسومه على الخشب ليطبعها بالألوان . . لقد كان أستاذه « شانشو » من أعظم فنانى ذلك العصر ، ولقّن « هوكوساى » فنون طبع الصور . . وتميزت مدرسته بالبراعة الشديدة فى إظهار التعبيرات الدرامية على وجوه الممثلين الذين يرسمهم .

لقد كان « هوكوساى » ينتمى إلى الطبقة الدنيا ، فكان من الطبيعى أن يتدرب على أعمال الرسم التى يقبل عليها أبناء طبقته ، وكان يطلق على هذه المدرسة اسم « عالم العوام » وهى مدرسة فنية لم تنشأ إلا فى القرن السابع عشر ، وقد اطلقت عليها هذه التسمية لأن فنانيها كانوا يصورون مشاهد الحياة اليومية العابرة فى العاصمة

ويسجلون أحداثها ، ويملأون لوحاتهم بصور المهرجين والمومسات والممثلين والمصارعين ودهماء المدينة ، وكان أتباع هذه المدرسة متفقين فى أسلوب الرسم بحيث يعبّرون عن حياة الطبقات الشعبية بطريقةٍ واقعية ، وكان أسلوبهم يعتبر سوقياً من وجهة نظر الارستقراطيين الأثرياء الذين تربوا على تذوق اعمال الفن الكلاسيكى التى تنتمى فى أصولها التاريخية إلى الفن الصينى القديم .

وهكذا بدأ « هوكوساى » حياته الفنية باتباع أسلوب « عالم العوام » التقليدى ، فرسم ونفذ على الخشب لوحات للطباعة الملونة تصور الممثلين على « مسرح الشعب » الذى كان يتمتع بجماهيرية واسعة ، ثم رسوماً أخرى للروايات الرخيصة التى كانت تكتب لأنصاف الأميين فى ذلك الحين .

ولقد تفوق « هوكوساى » فى دراسته وأظهر موهبة عظيمة جعلت أستاذه « شانشو » يدعوه بعد عام واحد من التحاقه بمرسمه إلى المشاركة فى وضع رسوم كتاب أصدره ويضم صورا للممثلين المشهورين ، وقد وقع الفنان الشاب رسومه تلك باسم « كاتسوكا واشنرو » . وهو الأسم الذى استخدمه « هوكوساى » فى توقيع اعماله على مدى خمسة عشر عاما هى السنوات التى قضاها فى انتاج

الصور الشخصية للممثلين والرسوم التوضيحية للروايات الشعبية .

فى تلك الفترة عهد اليه المساهمة فى ترميم هيكل المعبد الكبير فى « نكو » غير ان انتقاده ، لصور الرسام المشرف على العمل أدىَ الى طرده والاستغناء عن خدماته .

وفى عام ١٨٩٥ انشق « هوكوساى » على أستاذه والتحق بمرسم أستاذ آخر . . ورغم أن السبب فى هذا الخلاف ليس واضحا لنا إلا أنه يشاع أن « شانشو » تشاجر معه عندما عرف أنه يدرس سرا أسلوب مدرسة فنية أخرى تسمى مدرسة « كانو » .

وفى خلال السنوات العشر الأولى من القرن الماضى قام بتزيين كتابات الروائى الشعبى « باكين » بالصور والرسوم ، وقد نجحت هذه الكتب نجاحاً كبيراً . . إلا أنه ما لبث أن تشاجر مع المؤلف الذى يُقال إنه غضب عندما سمع أن رواياته تحظى بإقبال القراء بسبب رسوم « هوكوساى » . . وهكذا وضع حداً للمشاركة المربحة بينهما .

وهكذا انتقل الفنان من مدرسة فنية إلى أخرى حيث لم

يكن يقتنع بأى من الفنانين الذين عمل معهم . . واتجه بأبصاره إلى الغرب عندما شدَّ انتباهه فن الطباعة باللوحات المحفورة على النحاس ( اتشنج ) ، وهو فن وصل الى اليابان فى ذلك العهد فقط ، لقد فتحت هذه اللوحات من فن « الجرافيك » الغربى طريقاً جديداً أمامه ونبهته إلى المنظور الهندسى بمعناه العلمى والظلال الواقعية والتمثيل الدقيق للطبيعة ، وكلها لم تكن معروفة فى اليابان ، فكان هذا الأسلوب الفنى الذى يصور الحياة الحافلة بالأشكال المتنوعة ، هو الذى فتح أمام عينى الفنان اليابانى طريقاً جديداً جذاباً . . فى نفس الوقت الذى اندفع فيه الفنانون الفرنسيون إلى الاساليب الزخرفية اليابانية هربا من الواقعية .

وتعتمد سمعة « هوكوساى » فى العالم الغربى على اللوحات التى أنجزها مرسومة بالريشة ، وكذلك اللوحات المطبوعة بالألوان بواسطة « الكلاشيهات » الخشبية المحفورة يدوياً ، والتى نسخت عن تصميماته الأصلية ونشرت على شكل مجموعات مستقلة أو كتب مصورة . أمّا لوحاته الأصلية الرائعة فلم تكن فى متناول يد أحد خارج اليابان . . ومع هذا تعتبر الاسكتشات البسيطة المرسومة

بالريشة أعمالا معبرة تماما عن شخصيته الفنية ومفاهيمه الاجتماعية وموقفه الطبقى . . إنها تعيد إلى أذهاننا أعمال أساتذة فن الرسم القدامى فى الغرب أمثال « رمبرانت » و « جويا » .

وهذه اللوحات المرسومة بالخطوط تتجلى فيها المقدرة الفطرية عند فنانى الشرق الأقصى على الرسم الدقيق المعبر والممثل للعناصر الأصيلة فى الفن اليابانى . . فهى لا تمثل الواقع بطريقة حرفية ولكنها تسحر المشاهد بما فيها من حيوية وبراعة تظهر فيما تتركه آثار حركة ريشة الرسام على السطح .

إن معظم كتب « هوكوساى » تضم لوحات منفذة للطباعة نقلا عن رسومه الأصلية . . وأشهرها هى مجموعة « متفرقات » أو « اسكتشات من الحياة » ، وهى تضم خمسة عشر جزءًا يتضح فيها مدى مهارته وتفوقه ، لأنها تبرز براعته فى رسم أى شىء . . بل كل شىء من الحشرة إلى المأموث وحتى الأطياف والخيالات ، وهو يذكرنا بما أنجزه « جويا » من مجموعات مشابهة بأسلوب فن الحفر على الزنك للطباعة .

# اسلوب الفن اليابانى

تأثر الفن اليابانى عند ظهوره فى القرنين السابع والثامن للميلاد بالفن الصينى الذى كان متألقا فى ذلك التاريخ . . وقد ظل الصراع بين المميزات المحلية والمميزات الصينية طوال تاريخ الفن اليابانى وخاصة فى القرون الثلاثة الأخيرة ، يسيطر أحدهما مرة ويتغلب الآخر مرة أخرى .

ان الاهتمام الشديد بالخطوط فى اللوحة المرسومة يرجع فى أصله إلى الصين ، ففى بلاد الشرق الأقصى حيث تقتضى أصول الكتابة مهارة خاصة فى استعمال الريشة ، نجد ان تذوق الخطوط والرسم الحر هو أحد أركان المفهوم الجمالى عند مشاهدى اللوحات الفنية . . ومن هنا نجد أول ميزة يتميز بها الفن اليابانى ، وهو الاهتمام بالخط ، ليس لدقة ما يصوره من أشكال فى الطبيعة وإنما لما تحققه الريشة من حيوية نتيجة لضرباتها المتنوعة التى تؤدى إلى تنغيم فى سمك الخط ونحافته وثقل الحبر وخفته ، مع توظيف هذه التنويعات طبقا لمتطلبات الشكل . . هذا مع جعل الفراغات الخالية من الرسم والمساحات التى تحددها الخطوط جميلة معبرة ، لها حيوتها وأهميتها تماما كالأجزاء المرسومة .

أمَّا الألوان فهى أيضا لا يُقاس جمالها بقدر مطابقتها للألوان الواقعية ، وإنما بقدر ما فيها من تنغيم وبراعة فى التدرج والتداخل مع التركيز على قيمتها فى علاقتها ببعضها البعض . . إنها تبهج المشاهد بما فيها من مهارة ومقدرة لدى الرسام تظهر من خلال الأثر الصريح الذى تتركة شعيرات الفرجون عند ملامستها لسطح اللوحة معبرة عن حركات الرسام الواثقة السريعة والموظفة لتأكيد مواطن القوة وأماكن التلاشى .

أما العناصر اليابانية الأصيلة فهى تتمثل فى حيوية الرسم وقوة تعبيره مع ميل إلى جانب الكاريكاتير الفكاهى . .

هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية واستخدامها بما يتمشى مع الطابع المحلى اليابانى وهذه العناصر تنتمى إلى مقدرة فطرية عند اليابانيين تتجلى فى صبرهم الشديد عند الاضطلاع بالأعمال الدقيقة ، وهو صبر تتطلبه الزخارف الدقيقة المنغمة وما فيها من تحويرات بارعة للأشكال الطبيعية حولتها إلى اشكال تقليدية بسيطة شاع استخدامها وميزت الرسم اليابانى عن غيره من رسوم بلاد الشرق الأقصى .

أما « فن الحفر على الخشب للطباعة » فقد فرض درجة أعلى من البساطة حيث أن عملية الطباعة « بالكلاشيهات » الخشبية تجبر الرسام على حفر ما حول خطوطه بحيث تكون بارزة على السطح الخشبى ، ولهذا تكون هذه الخطوط قوية وخشنة حتى يمكن طبع عدد كبير من الصور عن اللوح الواحد . . أما ألواح الألوان فينفذ الفنان لوحاً لكل لون بحيث يجعل المساحات التى ستطبع بارزة ويحفر ما حولها ، ومن هنا يتحتم أن تكون مساحات كل لون عريضة تتلخص فيها كل المناطق التى ستُصبغ باللون الواحد الذى يظهر فى النهاية كسطح متجانس .

وهكذا كان سُمك الخطوط وعرض المساحات الملونة وبساطة السطوح التى يفرضها التصميم ، تؤدى بالضرورة إلى نوع من البساطة يتعذر معها إبراز أى تفصيلات واقعية .

وهكذا نجد أن الموضوع الذى يتناوله الرسام لا يفرض نفسه أبدا على الفنانين اليابانيين ، وإنما احتلت الجوانب الجمالية فى العمل الفنى ذاته مكانة الموضوع عند الفنانين الأوربيين . . هذه الجماليات الذاتية أعطت للرسام حرية استقطاع المشهد أو الأشكال التى يرسمها

دون التقيد بشروط التكوين التقليدى فى الغرب ، فالفنان اليابانى قد يستقطع جزءًا من شجرة أو بيت أو أى عنصر ولا تظهر بقية هذا العنصر وإنما تختفى وراء الإطار . . والشرط الوحيد فى تكوين الرسوم اليابانية هو أن تكون متكاملة فى ذاتها ، وللفنان مطلق الحرية فى اتباع التنظيم الذى يحقق هذا التكامل .

ونتيجة لكل هذا مع عدم الالتزام بالواقعية أو استخدام المنظور الهندسى أو التظليل - وهى العناصر المألوفة فى الفن الغربى - فإن النتيجة هى لوحات مدهشة تحقق ببساطتها مكانة وسطاً بين محاكاة الطبيعة والتجريد فى الشكل واللون .

## فن « هوكوساى »

عندما بلغ « هوكوساى » طور الرجولة كان قد برهن على استقلاله الذهنى سواء فى فنه أو فى طريقة حياته ، فقد رفض الخضوع لتقاليد مدرسة فنية واحدة ، وجرّب أساليب المدارس الأخرى سواء كانت تقليدية أو اكاديمية وكانت تواجهه تلك المشكلة التى يعانى منها من كان ينتمى إلى مثل طبقته ، وهى تعذر مشاهدة ودراسة روائع

اللوحات السابقة ، التى إذا أتيح له أن يراها فلن يكون ذلك إلا فى نسخ مطبوعة بأسلوب الحفر على الخشب بعد أن قام بنقلها فنان عن آخر قد يصل عـددهم إلى ثلاثـة أو أربعة .

لقد أدى شغفه إلى التعرف على الأساليب المختلفة إلى نوع من تداخل هذه الأساليب فى أعماله مما جعل الفنانين المتمسكين بوحدة الأسلوب من معاصرية إلى رفض أعماله ومهاجمتها . . الا أن الفنانين الاوربيين الذين كانوا فى ذلك الوقت يجهلون الفروق الطفيفة بـين الاساليب اليـابانيـة والصينية المختلفة لم يلحظوا هذا المزيج ولم يستنكروه .

ولكن هـذه الفترة التجـريبية فى فن « هـوكوسـاى » انتهت عام ١٨١٤ عندما توّجهـا بمجموعتـه الرائعـة من الصور المطبـوعة التى أطلق عليهـا اسم « اسكتشات من الحياة » . . وفى هذه المجموعة كان الأسلوب الذاتى لهذا الفنان قد تبلور وراح ينضج شيئا فشيئا حتى اكتسب مذاقه وثراءه الخاص ولكن دون أن يتغير جوهره النابض بالحيوية والقوة من الخطوط مع الالوان البسيطة المعبِّرة .

لقد كان « هـوكوسـاى » معاصـراً « لجويـا » وهناك الكثير من أوجه الشبه بينهما ، وخاصة فى ممارسة أكثر من

أسلوب فنى ، والقدرة الخارقة على العمل المتواصل ، والطباع الحادة المثيرة للاندهاش مع اندفاع شديد نحو إشباع ملذات الحياة دون الالتفات للتقاليد الاجتماعية ، ورغم هذا التشابه فان ظروف الفنان اليابانى كانت أشد قسوة من ظروف زميله الاسبانى ، فالتقاليد فى الشرق الأقصى لها قبضة قاسية ، وللمهارة اليدوية وزن مبالغ فيه ، بينما هو لم يتبع أيًا من الأساليب المتوارثة التى تنقل بينها دون أن يستقر على أىٍّ منها .

صحيح أن معظم العباقرة يميلون إلى المبالغة فى كل شىء ولكن « هوكوساى » كان أكثر جرأة وشذوذا من جميع العباقرة ، وكان بين الأسماء الفنية التى استخدمها خلال شبابه عند التوقيع على لوحاته اسم « هوكوساى المجنون بالرسم » أمًّا فى شيخوخته فقد استخدم توقيعاً آخر هو « الشيخ المجنون بالرسم » .

لقد كانت تصرفاته غير عادية ، كما لم يكن فنّه مألوفا ، هذا فى وقت لم يكن معاصروه قادرين على فهمه . . إلا أنه لم يلبث أن أصبح معروفا ومحبوبا إلى الدرجة التى وضعته بين أكثر الفنانين شهرة وشعبية عند الاجيال التالية .

وقد تحققت سمعة « هوكوساى » خارج اليابان من

المجموعات المتتالية التى طُبعت من لوحاته الملونة وخاصة المناظر الطبيعية ورسومه للطيور والزهور . . وهى تجمع بتوفيق بالغ بين العنصر الصينى المتمثل فى الاهتمام بالخطوط والفراغات من ناحية ، ومميزات الفن اليابانى المتمثلة فى التعبير عن الحركات النشيطة ، والاهتمام بالسرد القصصى والفكاهة ، بالإضافة إلى الزخرفة البديعة . . من الناحية الاخرى .

وقد استقبلت هذه الصور المطبوعة ـ بما تتميز به أشكالها من ألوانٍ غير واقعية ـ استقبالاً حاراً فى الغرب فحظيت بإعجاب واسع ، وخاصة لدى الفنانين الذين كانوا لا يقنعون بالرسم الذى لا يتجاوز محاكاة الطبيعة .

وبالطبع لا يقتصر السبب فى هذا النجاح على المميزات العامة للفن اليابانى ، ولا إلى مهارته وبراعته الفائقة فى صناعته ، وانما يتعدى ذلك إلى روح التعاطف مع الإنسان فى أعماله والتى تمثل فلسفته المتجسدة دائما فى رسومه . .حتى أننا لا نجد إلا عددا محدودا من اللوحات للمناظر الطبيعية التى تخلو من الناس ، فالمألوف فى فنه هو أن نرى الإنسان فى كفاحه اليومى وفى لحظات استمتاعه أو أوقات مواجهته للخطر . . أمَّا الفكاهة فى رسوم

« هوكوساى » فهى ترتفع بقدرته على ملاحظة البشر وانتقاء ما يرسمه منهم إلى مرتبة فوق المستوى التقريرى ، فتمس أفئدة المشاهدين وتنتزع إعجابهم .

## المناظر الطبيعية عند « هوكوساى »

إن الأسماء المتتالية التى أطلقها الفنان على نفسه لم تكن كأمواج البحر المتشابهة ، فكل اسم جديد كان يعنى محاولة للتغيير فى النظرة وفى الهدف وفى الشخصية وفى الموضوع الفنى . .

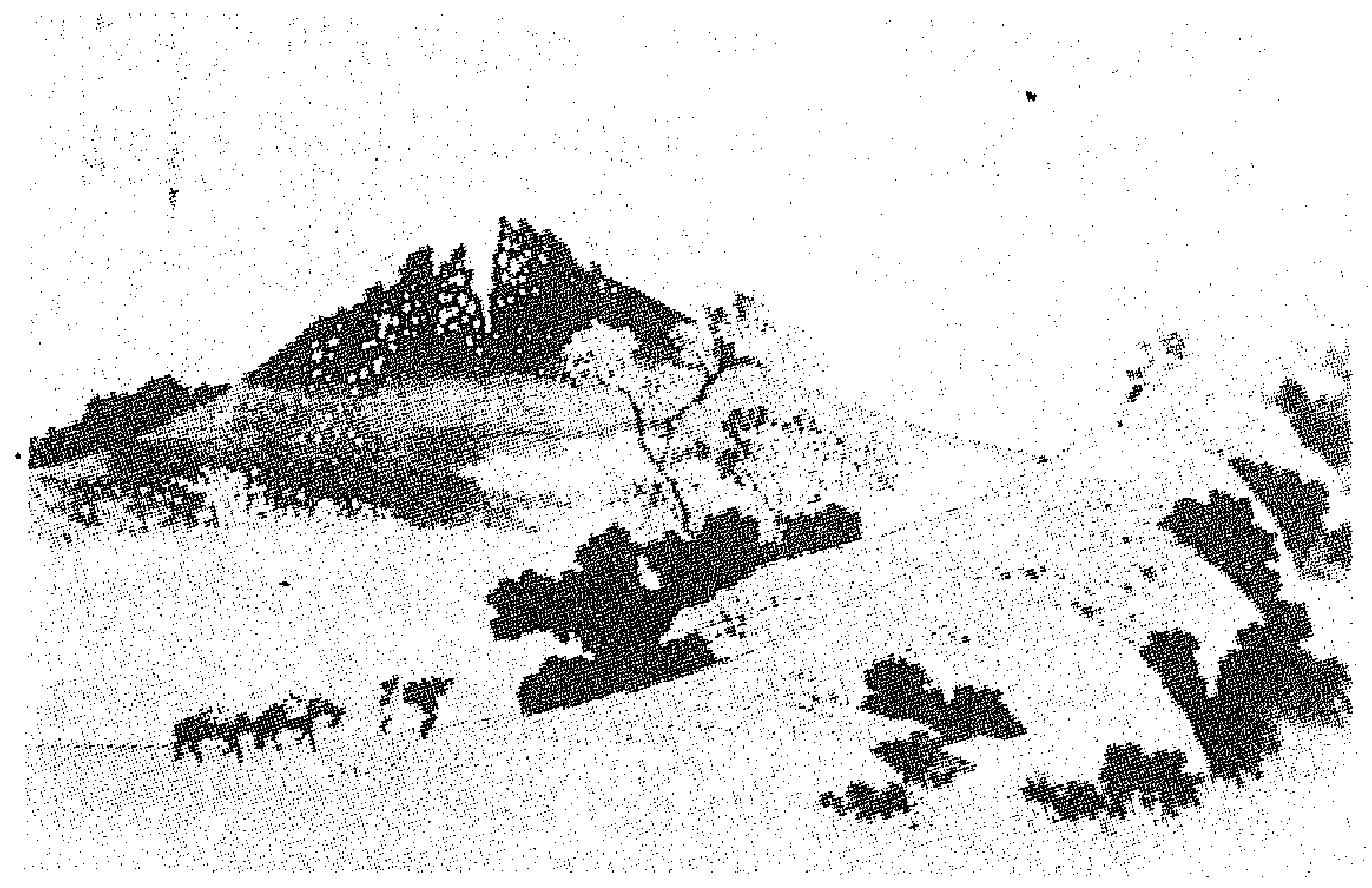
ورغم أنه لم يتوقف أبدا عن وضع رسوم الكتب إلا أنه جرَّب فى مرحلة مبكرة تسجيل جمال الطبيعة فى إحدى المناطق ، فانتج سلسلة ناضجة من البطاقات المطبوعة . . ثم عاد بعد السنوات التى تنقل خلالها من أستاذ لآخر ، إلى رسم المناظر الطبيعية ، وذلك عندما اكتشف الميدان الذى يستطيع أن يكون رائداً فيه وأن يستخرج من خلاله كل طاقاته الإبداعية .

إن تصوير المناظر الطبيعية كان يمثل العمود الفقرى للفنون الصينية واليابانية لمدة ألف وخمسمائة سنة ، لكن هذه المناظر الطبيعية لم تظهر فى فن الطباعة بالألواح الخشبية

إلى أن فتح « هوكوساى » هذه النافذة ليكشف عن جمال الطبيعة ، وفى أعماله التى تصور منظراً لحديقة صغيرة أو شاطىء البحر أو موضوعاته المختلفة لمشاهد المدن ، ظلَّت الخلفية التى تخدمها هى المناظر الطبيعية وكأنها اللحن الأساسى الذى يربط بين الوحدات الإنسانية التى ميَّزت مدينة الفنان وحكاياتها القديمة .

لا شك أن « هوكوساى » قد حصل على مبررات اندفاعه وتجديد أسلوبه من مشاهدته للرسوم المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس والتى وجدت طريقها من أوربا الى اليابان لأول مرة فى ذلك العصر ،لقد تركت هذه الرسوم فى أعماله بصماتها . وفى البداية حاول تقليد المناظر الطبيعية الألمانية والفرنسية بكل ما فيها من قواعد المنظور وتأثير الأضواء والظلال على المنظر الطبيعى ، وبعد ذلك تحوَّل إلى رسم المناظر الطبيعية لبلاده ، ولكن التأثيرات الأوربية لم تفارقه حتى نهاية حياته .

وهناك مجموعة تتكون من ٣٦ منظرا من جبل « فوجى » هى خلاصة لكراسات اسكتشاته التى تتضمن دراساته عن الإنسانية وعن الطبيعة ، منذ أظهر فى مراحله



لوحة : « الممر الجبلى فى كاى » للفنان اليابانى هو كوساى ( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ ) ، طباعة ملونة بالحفر على الخشب من كتاب « ٣٦ منظراً لجبل فوجى » المرسوم عام ١٨٣٠ - والصورة عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن .

الأولى ميلاً إلى استخدام المناظر الطبيعية . كخلفيات للوحاته المرسومة للكتب .

لقد استطاع فى هذه المجموعة أن يحقق تقدماً فى فنه يمتزج فيه المنظر الطبيعى بالناس ، ويتلاعب بالمرتفع والمنخفض من الجبال كخلفية بعيدة للناس المحتشدين فى المقدمة . وقد استطاع أيضا أن يظهر الطبيعة فى جلالها الباهر المتفرد كما فى لوحتية المشهورتين بالحفر لجبل

« فوجى » الذى ظهر فيها شاخصاً الى السماء كالهرم الذى يملأ فراغ اللوحة ليظهر مدى ضخامته وجبروته وقدراته على ملء واشباع الرؤ ية بغير مساعد .

إن مجموعة « جبل فوجى » ينظر إليها دائما باعتبارها قمة فن « هوكوساى » ، وفيها أعطى للعالم الخارجى صورة للحياة اليومية فى بلاده ، صورة شاملة لأكثر المشاهد إنسانية وعظمة كما أعطى لأبناء وطنه رؤ ية جديدة للمشاهد العادية التى يراها الإنسان فى كل يوم خلال حياته العادية . إنها لم تصور كبار الممثلين ومشاهير الجميلات الذين كانوا يستحوذون على اهتمامات الفنان السابقة .

لكنها أظهرت الإنسانية التى لم تتفتت ولم تسحق ، إنها انسانية ذات مذاق يابانى ، قد وجدت من يحتفل بجمالها . كما ارتفع بفن الحفر على الخشب إلى مستوى يستطيع أن يعكس الحياة بصدق ومن خلال وجهة نظر الفنان ، فقد طوَّر التكوين وكشف لكل الفنانين الذين جاءوا بعده عن القوة العظيمة والمتنوعة الكامنة فى الخطوط ، وكذلك الإيقاع ، ثم الفراغ أو الفضاء فى فن التصوير ، ومن بين هذه المجموعة أشهر لوحة رسمها الفنان للموجة التى ظهرت ضمن مجموعته « ٣٦ منظرا من فوجى » .

## لوحة « انكسار الموجة »

لقد عُرفت هـذه اللوحة بـاسم « الموجـة » فى العالم الغـربى ، لكن اسمها الأصـلى هو « انكسـار الـموجـة فى كـاناجـاوا » وهى مطبـوعة بـطريقة الحفـر عـلى الخشب ومعروضة حالياً فى متحف « هاكون » باليابـان ، ان قمة جبل فوجى المغطاة بالثلوح تظهر عند الأفق من بين أمواج البحر المتلاطمة ، وتبدو صغيرة باردة بينـها تحتل المقـدمة جبال الماء الشامخة وكأنها أشباح هائلة تفتح فمها بوحشية وهى تهم بابتلاع كل ما هو فى القاع ، إن قوارب الصيادين الضئيلة تبدو وكأنها صدفات المحاور داخل هذه الموجة التى تهم بابتلاعها .

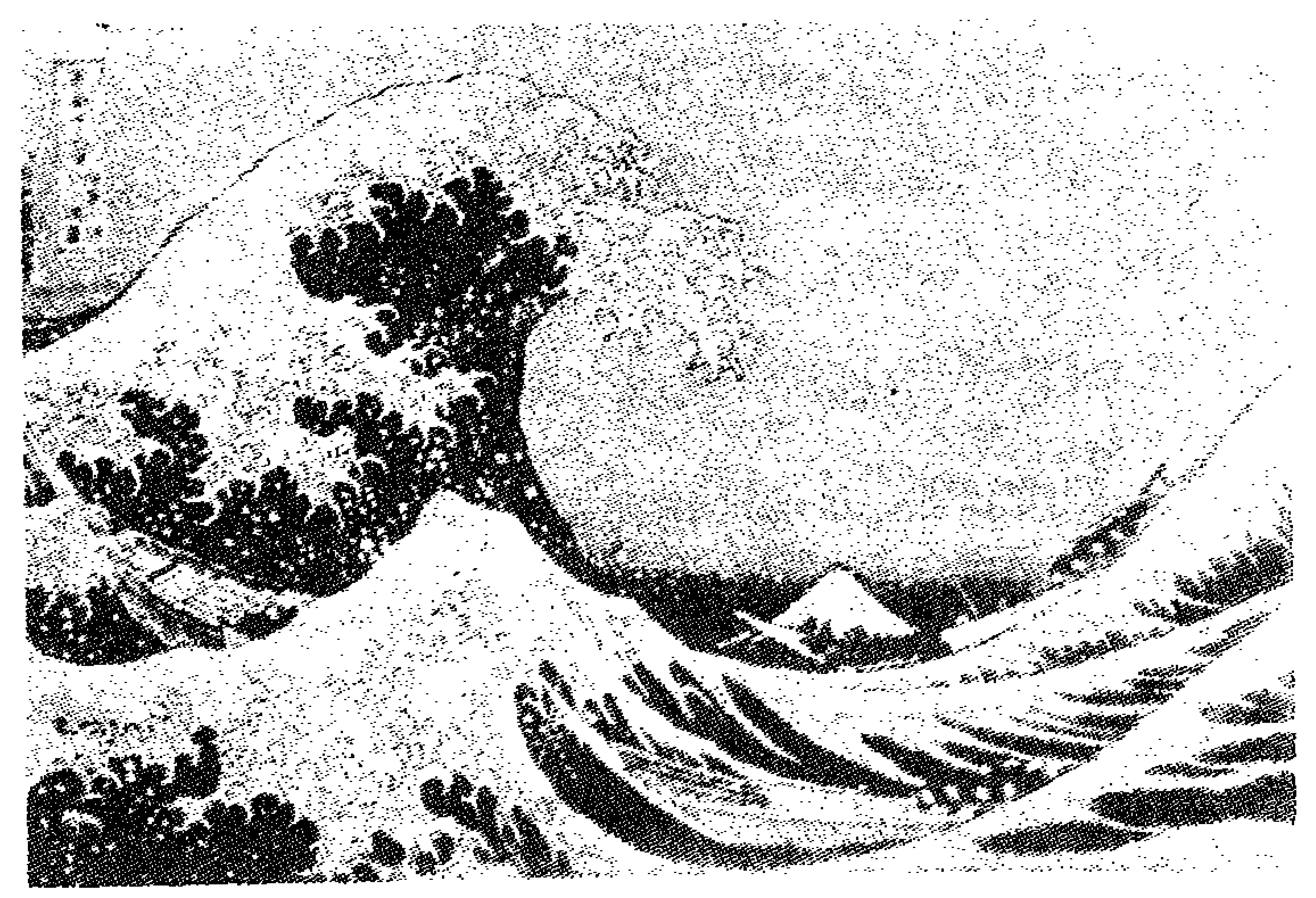
لقـد صوَّر الفنـان هذا المشهـد فى لوحتـين لقوارب الصيادين وهى تصارع الامواج فى خليج كاناجاوا قبل هذه اللوحة بثلاثين عاما . . وهو هنا يجتذب اهتمام المشاهـد وتعاطفه من خلال تصوير الإنسان فى لحظة الخطر . . إنها تذكرنا بالتمثال العاجى الأشورى الشهير الذى يصور أسدا يهم بافتراس رجل زنجى . . إنها نفس اللحظة التى كانت تختارها شهرزاد لتسكت عن الكلام المباح فى قصص ألف

ليلة وليلة لتترك البطل الإنسانى فى مأزقه المميت طوال نهار كامل فيضطر شهريار إلى تأجيل حكمه بإعدامها الى اليوم التالى حتى يعرف مصير الإنسان البطل .

وهكذا اختار « هوكوساى » لحظة الخطر عندما وقعت قوارب الصيادين بين أنياب هـذه الموجـة الهائلة التى تهم بابتلاعها ، فيتحرك تعاطف الإنسان المشاهد مع الإنسان المـرسـوم فى اللوحـة ويستيقظ إعجـابـه ببـطولـة هؤلاء الصيادين الذين يستخرجون رزقهم من بين أنياب البحر الهائج . . إن الجانب الإنسانى فى العمل الفنى يبلغ ذروته نتيجة لذكاء الفنان ومهارته فى تصوير المياه وكأن لها مخالب وحش كاسر .

فى هذه اللحظة نلاحظ أن أصغر الأشياء المرسومة فى المقدمة تؤدى دورا فى الحدث الذى يهيمن عليه من بعيد جبل « فوجى » مع استخدام مبسَّط لقواعد المنظور .

لقد كان « هوكوساى » شغوفـا دائما بحـركة المـاء ، وحاول أن يسجلها فى لوحاته بإيقاع يعبر عن شخصيته ، فصوَّرها فى جميـع أحوالهـا عند هيـاجها وهـدوئها ، وفى سريانها فى المجارى الصغيرة وفى سقوطها من الشلالات ، صورها فى الجو العاصف وعندما تصفو السماء .



لوحة : « الموجة » للفنان اليابانى « هوكوساى » ( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ ) ، طباعة ملونة بالحفر على الخشب ، من كتاب « ٣٦ منظراً لجبل فوجى » المرسوم عام ١٨٣٠ والصورة عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن .

## « هوكوساى » و « هيروشيجى »

لكن المرحلة الباهرة فى سنوات شيخوخة ( هوكوساى ) لم تستمر طويلا ، بالرغم من أنها ظلت تتدفق فى أعماله العديدة خلال مجموعاته عن المياه المتساقطة وصور الزهور والعصافير ومشاهد الجسور الشهيرة على أنهار اليابان .

وقد اتجه فنانو المذهب التأثرى فى فرنسا إلى تصوير مشاهد الجسور على نهر السين تقليداً لهذا الفنان ، وساروا على منواله فى تصويره للمشاهد الطبيعية ومعالجته لمناظر المدن وغيرها من السلاسل الفنية المصورة..

وكان هناك نجم جديد يرتفع لفنان شاب يسمى « هيروشيجى » ، ظهر فى مدينة « ادو » وكان الشباب فى جانبه وقد نشر « هيروشيجى » مجموعته المسماة « المسارح الخمسين عبر توكيادو فى منطقة المعابد » عام ١٨٣٠ - ١٨٤٤ وكسب إعجاب الجماهير بإحساسه الجديد والجو الشاعرى والأسلوب الإنسانى فى أعماله .

لكن « هوكوساى » العجوز استفزه اتجاه الجماهير إلى هذا الرسام الجديد وتحولهم عنه ، وأراد أن يثبت تفوقه وقدرته على الاحتفاظ بمكانته فى التربع على عرش العواطف الجماهيرية ، أصدر ثلاثة أجزاء لسلسلة سميث « مائة مشهد من فوجى » ، ولكنها كانت مملوءة بالغرور وكانت عبثا . عندئذ بحث حوله عن موضوعات أكثر حساسية ، فعثر على موضوعاته من القصص الكلاسيكية للصين واليابان فى الأزمنة القديمة ، محاولاً التميز من خلال شعبيتها ، فرسم لوحات عن الأشباح ليصل الى مشاعر

الناس المحبة لهذه الاشياء المرعبة ، وهو نفس الاتجاه الذى اتخذه الفنان الاسبانى « جويا » فى شيخوخته عندما اتجه إلى تصوير القصص الشعبية والخرافية فى لوحاته التى اعتبرت من الأعمال المبكرة التى بشرت بمقدم « السيريالية » .

ولكن أعمال « هوكوساى » الشعبية الاتجاه كانت تلبس ثوباً من النبل الذى عرف به فى موضوعاته السابقة ، وهكذا قدم طابعاً جديداً ونوعية جديدة فى التكوين تظهر حقيقة أن الجانب التراجيدى فى حياة الرجل العجوز قد برزت بحدة فى هذه الاعمال . ورغم كل شىء فقد واصل « هوكوساى » العمل حتى آخر يوم فى حياته عندما توفى يوم ١٨ أبريل سنة ١٨٤٩ بعد أن أنتج مايربو على ثلاثة آلاف لوحة خلال حياته .

ثلاثة آلاف لوحة انها رغم ضخامتها تعتبر قليلة إذا نظرنا إلى خصب فن « هوكوساى » بل هى فعلا أقل من عظمته وروعته، وفى الحقيقة فإننا لا نجد فنانا آخر رسم مثل هذا النقاء فى حياة أشبه بالدراما التى نجدها بوضوح فى أعماله العظيمة .

●●●

# أسلوب الفن التأثرى

اذا عدنا الى القواعد الرئيسية فى فن « الكلاسيكية الجديدة » لتبينا بوضوح ان الفن التأثرى قد عارض وهدم هذه القواعد جميعا سواء المتعلق منها بأسلوب الرسم أو موضوع فن التصوير الزيتى . . وبهذا فتح الباب لمدارس الفن الحديث التالية :

١ ـ لقد انتقل التأثريون بالصراع بين « خطوط الرسم » و « ألوان الاشكال المرسومة » الى أبعد مدى ممكن ، فلم يكتفوا بما فعله « الرومانتيكيون » عندما أنزلوا « خطوط الرسم » من على عرشها ليتوجوا الألوان مكانها مع بقاء الخطوط فى الدرجة الثانية من الأهمية ، وإنما قاموا بالغاء قيمة الخطوط إلغاء تاما ، فظهرت العناصر التى يرسمونها وكأنها « مهتزة » متداخلة ، بلا حدود فاصلة ، لا يستطيع المشاهد أن يتعرف على العناصر المرسومة فى اللوحة إذا اقترب منها وألقى نظرة فاحصة على مكوناتها . . . ولكى يستوعبها عليه أن يبتعد مسافة كافية لكى تقوم عيناه باكتشاف حدود الأشكال خلال عملية عقلية تتم فى الحياة العادية إذا نظرنا الى العناصر من خلال

عائق ضبابى كزجاج نافذة مبللة بمياة الأمطار ، أو من خلال نسيج رقيق شفاف .

٢ ــ كما أن العناصر المرسومة فى لوحات التأثريين تخلت تماما عن التظليل ، ذلك التدرج الذى يتم من الفاتح إلى الداكن عن طريق إضافة كميات متزايدة من « الاسود » إلى « اللون النقى » . . كانوا يريدون أن يصوروا « الضوء » ، لقد وقفوا أمام البحر والسماء والسحب ولم يروا غير الضياء . . والضوء بالنسبة للمصور التأثرى هو الوان قوس قزح السبعة التى امتزجت ، بعضها ببعض ، وليس فيها اللون الأسود الذى يمثل « اللالون » . . وألوان قوس قزح هى : الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، النيلى ، البنفسجى . وكان علم البصريات قد اكتشف أن كل ما يقع على شبكية العين فى شكل لون أو خط أو مادة ، ليس فى حقيقته سوى انعكاسات ضوئية . وضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجى ثلاثى الأسطح يتحلل الى مكوناته الأصلية وهى ألوان قوس قزح . وإذا أراد الفنان أن يكون صادقا فى التعبير عن إحساسه البصرى فقط ، فعليه ألا يستعمل سوى هذه الألوان النقية ، مستبعداً الألوان العكرة والداكنة ، والظلال على الأرض تكون زرقاء ، أو

بنفسجية . وعند معظم التأثريين تخلو مجموعة الألوان التى يستخدمونها من اللونين الاسود والبنى وما شابههما . وعن طريق تآلف الالوان المتجاورة خلال عملية الإبصار ينتج ما يوحى بالظلال والاشكال وكذلك العمق دون استخدام صارم لقواعد علم المنظور .

٣ ــ وكــان من أهم الاكتشــافــات التى أبهجــت التأثريين ، ما توصلت اليه كيميــاء الألوان من أن ألــوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هى : الأصفر والأحمر والأزرق ، أمّا باقى الألوان فتتكون من امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية . فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالى ، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر ، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجى والنيلى .

وفى نفس الوقت أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذى تألف من اللونين الاساسيين الأخرين ، واستخدامه كظل له ، يجعل كلا من اللونين المتجاورين يزيد نضرة وبهاء ، فكانوا يستخدمون اللون البنفسجى مثلا ( وهو المؤلف من الأزرق والأحمر ) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البــرتقالى ( وهــو المؤلف من الأحمــر والأصفــر ) ،

واللون الأحمر ظلا للون الأخضر ( وهو المؤلف من الأصفر والأزرق ) . . ويمكن استخدامها عكسيا . وان وضع هذه الألوان المتضادة متجاورة يعطيها رونقا وقوة ، فتبدو وكأن كلا منها لون فسفورى مضىء . بمعنى أن الأحمر مثلا يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذى يبدو أشد خضرة . . وهكذا . . وتسمى هذه الحالة بظاهرة أو قانون : « تقابل الألوان التكاملية » .

وهكذا توصل « التأثريون » إلى تحقيق جانب من حلمهم المستحيل وهو التوصل إلى تحقيق الضوء الذى يبهرهم فى الواقع ، وتحويله إلى حقيقة مادية ملموسة فى لوحاتهم التى تتكون من مواد معتمة . . وان يحققوا الشفافية فى لوحات غير شفافة .

٤ ــ واذا كان الاقدمون قد اكتشفوا الكثير من خواص الألوان ، فان التأثريين هم أول من طبّق هذه الخواص تطبيقا علمياً أو شبه علمى ، فهم لم يستخدموا القواعد استخداماً ميكانيكياً ، وإنما استندوا اليها فى البداية لتبرير اتجاههم بالحجج العلمية تمشيا مع ما شاع فى عصرهم من نزعة واقعية مادية ، ثم انطلقوا بعد ذلك يتبعون الإحساس ويفجرون الموهبة فى تصوير ما يستهويهم من مناظر الطبيعة

أو مشـاهد الحيـاة . . وهم فى سبيل تمسكهم بـاستخدام الالوان الصافية النقية دون الممزوجة أو المخلوطة ، راحوا يحللون ما يشاهدونه فى الطبيعة من ألـوان إلى عناصـرها الأولية الممثلة فى الوان الطيف ، وبدلا من خلط الالوان قبل وضعها فى مكانها على اللوحة ، أخذوا يضعونها مباشرة على السطح فى شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتـولى عين المشاهد عملية مـزجها عنـدما ينـظر إليها من بعيـد ولا يكتشف انها مفككة محللة إلا إذا اقترب من الشكـل وأنعم فى تفاصيله النظر . وكان من شأن هـذا الاسلوب « التنقيطى » أو « التقسيمى » أن يكسب الألوان مزيدا من النضارة والتألق والإبهار .

٥ ــ وهكذا قضى نهائيا على واحد من أهم الدلائل على الحذق والمهارة فى فن التصوير قبلهـم ، وهو إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة وإدماج لمساتها ادماجـا وثيقا بعضهـا ببعض حتى تظهر الصورة المرسـومة للمشـاهدين وكـأنها اكتملت دفعة واحدة واتخذت شكلها على سطح اللوحـة دون وساطة يَدٍ أو فرشاة . فالألوان المصقولـة والمتداخلة والممتزجة فى تدرج . كانت هى دليل مهارة الفنان وبراعته وهو ما سُمى فيما بعد « الفن لاخفاء الفن » ولكن أسلوب

التأثريين فى وضع الالوان منفصلة دون امتزاج ، أدى إلى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة ، ومن ثم تنبه بعض الفنانين إلى القيمة التعبيرية التى يمكن أن تتحقق من مجرد التعمد لاظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج ، ثم تطوَّر الامر إلى انشاء « تضاريس » على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند استخدام السكين - الذى كان مخصصا فى السابق لتنظيف وكحت « بالتة » الالوان - فى وضع الالوان على اللوحة بدلاً من الفرشاة .

وأصبحت هذه التضاريس من العناصر الجمالية التى يهتم بتحقيقها الفنان وتسمى الملمس (Texture) . وقد بالغ بعض الفنانين فى استخدام لمسات الفرشاة حتى جعلوها تأخذ شكل النقوش البارزة . وقد كانت هذه الطريقة من وسائل التعبير الرئيسية فى أعمال الفنان « فان جوخ » فيما بعد .

٦ - وهناك عاملان لابد من التنبيه اليهما قبل أن ننتقل الى موقف التأثريين من موضوع العمل الفنى . . . هما اكتشاف الكاميرا . . والرسم اليابانى . فقد ساعد هذان العاملان على تثبيت أقدام التأثرية ودعم أفكارها .

(أ) فقد أكتشفت الكاميرا حوالى عام ١٨٤٣ ، وهزَّ هـذا الاكتشـاف الأرض تحت أقـدام « الأكـاديميـين » وغيرهم ، وأثبت فى نفس الوقت أن الصور يمكن صنعها عن طريق تسجيل ما ينعكس على العناصر من أضـواء ـ وبالطبع كان الاكتشاف وليداً ولم يكن هناك من يستطيع التنبؤ بـالتصويـر الفوتـوغرافى الملون ـ فعجَّـل اكتشـاف الكاميرا وانتشارها بإضعاف الاكاديميين وتقوية التأثريـين وزيادة المتفهمين لدعوتهم . .

لقـد رسموا الحيـاة التى حولهم كـما رأوها : المقهى ورواده وما اعتادوا أن يفعلوه ، والعاهرات والمشـردين ، والسكارى ، ورجال الأعمـال من الطبقـة الوسـطى . . متأثرين بفن التصوير الفوتوغرافى الجديد ، الذى يسجل لحظة واحدة من لحـظات الحركـة ويثبتها : رجـل يرفـع مشروبه إلى شفتيه ، امرأة تدخل من الباب ، الناس وهـم يتحـركـون « داخلين إلى » أو « خـارجـين من » حـدود اللوحة ، فتظهر اجسامهم ووجوهم وقد قطعها الإطار ، فتبدو اللوحة وكأنها لقطة فجائية للمشهـد الواقعى وقـد أمسك بها الفنان وثبتها على قماش اللوحة . وبالطبع كانت هذه الصور تتم داخل الاستديو ، ولكن الملاحظات التى

تـدون أو الاسكتشات والكـروكيات والتخـطيـطات التى تُسجل ، كانت تتم أمام المشهد « اللحظى » الذى يقوم الفنان بتسجيله .

( ب ) وفى عام ١٨٥٦ وصلت إلى باريس مجموعة من السلع اليابانية ، ومعها مجموعة من الرسوم المطبوعـة من عمل الرسام المبدع « هـوكوسـاى » . . وفى عام ١٨٦٢ وصلت مجموعة أخرى من هذه الرسوم ، فلما أُقيم المعرض العالمى فى باريس عام ١٨٦٧ خُصِّص قسم كامل للسلع اليابانية :

الأوانى والملابس والرسوم المطبـوعة ومـا إلى ذلك ، فأثارت هذه السلع والرسوم البهجة وألهبت حماس الكثير من الفنانين ، ومنهم « إدوار مانيه » وشباب التأثريين ـ فيما بعد ـ فاخذوا يصورونها فى لوحاتهم كعنـاصر زخـرفية فى

خلفية المشهد ، وفى نفس الوقت قدمت للتأثريين حجة فى مواجهة الأكاديميين . . فها هوذا الفن اليابانى ذو التـراث المتصل لأكثر من ألف عام لا يستخدم التظليل ولا يسعى إلى معالجة موضوعات ضخمة أو فخمة ، وهو يتجـه إلى تسـطيح الأشكـال واختـزال الخـطوط وتلخيص الألـوان

والتعبير عن الفراغ بحيث تظهر الاشخاص والعناصر باضاءتها الذاتية . .

٧ ــ وقد واجه التأثريون حقيقة أن الأشياء والأضواء فى تفاعل مستمر ، وليس من صفاتها الثبات . . فضوء الشمس ذو الألوان السبعة ، عندما يسقط على الأجسام ، تمتص هذه الاجسام بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر ، منها ما يصل إلى العين مباشرة ومنها ما يسقط على الأجسام المجاورة التى تمتص بدورها بعض ألوان ضوء الشمس وبعض ألوان الضوء المنعكس عليها مما يجاورها من أجسام . . كما أن ضوء الشمس لا يثبت لحظة واحدة وإنما هو يتغير باستمرار ، تبعا لموقع الأرض من الشمس ، وتبعاً لصفاء السماء أو تلبدها بالغيوم ، وتبعا لحركة الكائنات الحية تنقلا ونمواً . . . وليس ما نسميه « الطبيعة » فى حقيقة الأمر سوى اهتزازات وذبذبات لا تنقطع ولا تثبت من الألوان والانعكاسات كمرآة ذات ألف وجه لا تكف عن الاختلاج . .

وهكذا واجهوا قضية الامساك بشىء لا يمسك ، وتثبيت لحظة من اللحظات الشاردة كلما حاولوا تسجيل مظاهر الطبيعة وما فيها من اهتزازات .

ويصف رمسيس يونان هذه الحالة عند قراءته لإحدى لوحات التأثريين فيقول : « هذه الزهرة الحمراء ، أحقـا هى حمراء ؟ كلا ، فعليهـا تنعكس زرقة السـماء وخضرة أوراق الشجر ، وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجـوارها . . وهذا الثوب الأصفر ، هل هو حقا أصفر اللون ؟ كلا ، فعليه تنعكس حُمرة الزهرة . وخضرة العشب ، وبريق المياه الجارية امام الفتاة . . وكل هذا لا يستقر على حال ، فالمياه بتأرجح بريقها ، والـزهرة تتمـايل ، والعشب تعبث بـه النسمات » .

ولكى يسـير التأثـريون فى طـريقهم إلى نهايتـه اتجـه بعضهم إلى تصوير المنظر الواحـد عدة مـرات فى أوقات مختلفة من النهار ، حتى يمسك فى كل لوحة بالشكل فى لحظة من ملايين اللحظات التى يتغير الشكـل خلالهـا ملايـين المرات ، ولكى يثبت من خلال هـذه اللوحات المتعـددة « واقعية » نظرته وصحتها .

٨ ــ أمّا من ناحية التكوين أو بناء اللوحة الفنية عند التأثريين ، فقد أدى تفكيك وتحليل الأشكال إلى عناصرها اللونية الأولية - الى التحرر من قيود البناء الفنى السابقة ، وتراخى الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة وتوازنها

وانسجامها فى سبيل تسجيل الطبيعة كما هى ، ولكنٍ فى حدود العلاقات التى تريح العين وتجعل اللوحة غير منفرة ـ فى النهاية ـ للمشاهد ، وانفتح المشهد الذى كان مغلقا عند الاكاديميين ، وأصبح من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو حتى ربعها أو بعض اغصانها ، على حين يختفى الباقى خلف الإطار ، وأصبحت العلاقات داخل اللوحة ـ نتيجة لانهيار مكانة الخط المحدد للأشكال ـ لا تلتزم بتكوين يتألف من العناصر المرسومة وإنما يتآلف من الالوان المُوَزعة على سطح اللوحة . وبقيام الحركة التأثرية ظهر المنظر المفتوح فى فن التصوير الزيتى .

٩ ـ لقد انحصر اهتمام التأثريين فى نقل تأثيرهم المباشر واللحظى بالمنظر ، إلى اللوحة ، دون تدخل من الفكر أو الوعى ، ودون اعتبار لمعارفهم السابقة عن طبيعة الاجسام التى يصورونها ، سواء من ناحية ألوانها أو أشكالها أو مادتها . . كذلك لم يسيروا فى أهدافهم إلى أبعد من هذا التسجيل للأثر اللحظى . إن هذا الاتجاه يمثل انقلابا فى فن التصوير الزيتى ، لأنه أهمل « موضوع العمل الفنى » الذى كان يحتل مكانا بارزا تدور حوله المعارك بين « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكين » و « الواقعيين » ، فهو

لم يقلع عن تصـوير الآلهـة الإغريقيـة والأبطال والنبـلاء فقط ، بل تصوير الأبطال المعاصرين كذلك ، ثم الشعب المكافح الثائر أيضـا . . وأسقط من حسابـه نهائيا فكـرة تصوير كل « جميل » أو « رفيع » ، مع الموضوعات المفرطة فى العاطفية ، وكذلك تلك التى تحفز الشعب على التمسك بالديمقراطية والمساواة .

واكتفى الفنان « التأثرى » بأن يحصر كل همِّه داخل الاطار أمامه ، مكتفيا بتحقيق شكل جميل شاعرى ممتـع وملفت للانتباه ، معبرٍ عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التى نتعرف من خلالها على الجهد المبذول ، والفكر العلمى الذى استطاع الفنان إن ينقله إلينا من خلال تأثره بما رأى .

أن التـأثريـين هم أول الذين لم يكتـرثـوا بمـوضـوع اللوحة ، وكان لهـذا الانقلاب أثـرٌ خطير فى تـطور الفن الحديث ، إذ وصل الأمر فيما بعد إلى أن اللوحة يمكن أن تمثل « أى شىء » أو « لا شىء » وتظل فنًّا .

● ● ●

## الانطباعية والتأثيرية والتأثرية

ويلاحظ أن كلمة (Impressiommisme) تترجم أحيانا إلى لغتنا العربية بكلمة الانطباعية ويُطلق على أتباعها أسم « الانطباعيون » كما يستخدم البعض كلمتى « التأثيـرية » و « التأثيريين » . . .

إن كلمة الانطباعية كـان يمكن أن تنطبق عـلى هذا المذهب الفنى لو أن أصحابه كانوا يملأون عيونهم بالمنظر الـذى يشـاهـدونـه ويسجلون فى ذاكـرتهم وقـائعـه حتى « ينـطبـع » فى أذهـانهم . . ثم يعـودون إلى مـراسمهم ليسجلوا « الانـطباع » المتبقى لـديهم . . ولكنهم سلكوا عكس هذا الاتجاه . . إنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر عـلى شبكية عيـونهم فى لحظة خـاطفـة بـذاتهـا . ولهـذا فاصطلاح الانطباعية لا يطابق حقيقة هذا الفن .

أما كلمة « التأثيرية » فهى تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف إلى تحقيق « تأثير » ما على المشاهدين أو على المنظر الطبيعى الذى يرسمه . لكنه لمَّا كان يسجل « تأثره » أى « تأثير المشهـد عليه » فهـو يهتم « بتأثـره هو » ، ولا يهتم « بتـأثيره » كفنـان على مـا هو خـارج ذاتـه ـ والمصـطلح

ينسحب على الفنان الذى يمارس الرسم وليس الطبيعة التى تمارس تأثيرها على الجميع ، سواء كانوا فنانين أو فلاحين أو متنزهين ـ لهذا فكلمة « التأثرية » ـ الشائعة الاستعمال أيضا ـ هى أدق الترجمات واكثرها تعبيراً عن هذا الفن .

## التأثرية بين فنون القرن الماضى

كان الفن « الأكاديمى » بمقاييسه « الكلاسيكية » الصارمة . واقتباسه للأشكال والموضوعات القديمة التى فقدت دلالتها وتأثيرها على الناس ، فضلاً عن « مثاليته » المصنوعة بحسب الطلب . . هذا الفن الأكاديمى أصبح بعد سنوات قليلة من قيام الثورة الفرنسية منفراً ، لأنه أصبح فارغاً من أى دلالة اجتماعية ، ولا يعبِّر الا عن الحذق والمهارة ، متملقاً الطبقة الارستقراطية الحاكمة .

وما لبث الفن الرومانتيكى كذلك أن فقد قدرته على إبهار المشاهدين ، بسبب عواطفه الزائدة ، وانفعالاته المبالغ فيها ، على حين أنه يكشف بخبث عن نهد فتاة أو فخذ امرأة . . ـ فتحول هو الآخر الى دعامة من دعامات تزييف الواقع فى عيون المشاهدين .

وبينما المجتمع الفرنسى يعانى الانحلال ، وقد اختلت كل القيم . . خرج الفن الرسمى ليقول أن كل شىء على ما يرام ، وأن موضوع الفن ( الوقور من ناحية والعاطفى من ناحية أخرى ) هو تكرار ما سبق للكلاسيكيين القدامى أن عبَّروا عنه ، أو مشاهد من الشرق الساحر حيث العطر والبخور والفرسان والنساء ، كما يُصوِّره خيالهم أو كما أرادوا هم أن يشاهدوه ، وفى مواجهة هذا التزييف الفنى الذى أعطى نفسه الجوائز والأوسمة طوال النصف الأول من القرن الماضى ، ظهرت الدعوة إلى « الطبيعية » أو الخروج إلى الطبيعة والتسجيل الأمين لهذه الطبيعة ، وهذه الدعوة لم تكوِّن مدرسة أو مذهباً ولكنها اتجاه أو تجمع لم يلبث أن اكتمل بظهور الواقعية التى جعلها « كوربيه » مدرسة هيمنت مفاهيمها على فن « الواقعية الاشتراكية » فيما بعد .

وعندما ضعفت سطوة الفن الرومانتيكى فى أوربا ، اشتاق الناس إلى الأداب والفنون التى تتناول الحياة الواقعية ، كما فى كتابات وقصص « ستاندال » و « بلزاك » و « فلوبير » فى فرنسا ، وأمثالهم فى باقى البلاد الاوربية ، فكانوا يكتبون أدباً شائقاً منتزعين أحداثة من الحياة الواقعية

التى تـأثرت بـالتقاليـد الاجتماعيـة ، وإلى جانب هؤلاء ظهرت فى الأدب موجة أخرى « طبيعية » على أيدى « إميل زولا » و « جى دى مـوبـاسـان » و « الفـونس دوديــه » وامثالهم ، وهدفهم أن ينقلوا إلى القارىء صورة طبيعيـة صادقة متحللة من القواعد ، طليقة من القوانين غير مقيدة بالأداب والشرائع .

ولا تـوجـد حـدود فـاصلة واضحـة بـين « النـزعـة الطبيعية » وبين « المذهب التأثرى » ـ وخاصة فى الأدب ـ ومن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية محـددة بينهما سوى ملاحظة أن التأؤم كان يسود الأعمـال « الطبيعيـة النزعة » فى الأدب ، فى حين ان البهجة والتألق هما طابع « التأثرية » .

كانت كل مهارة الطبيعيين فى الأدب ، بل كل فنهم يتـركـز فى الأمـانـة الشـديـدة فى النقـل عن الـواقـع ، فلا يزخرفونه ولا يشوهونه ولا يجعلونه أكثر جمالا ولا أقل بشاعة مما هو ، ولا يعلقون عليه ولا يتدخلون فى فطرتـه ولا يحللون أو يستنبطون .

وقـد اقتصر نشـاطهم على تصـوير حيـاة الـطبقـات الدنيا ، « ونقل ما تزخر به تلك الحياة مما يشينها من إجرام

وسقوط وتهافت أخـلاقى وشذوذ وانحـطاط ولؤم ودنس وحب بهيمى وسلوك شـائن » لهذا كـان معـظم الكتـاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنـظرة السوداء إلى الحيـاة ومستقبـل الإنسـانيـة منهم إلى التفـاؤل والابـتسـام للمستقبل ، فهو مذهب لا يحمل ولا ينطوى على فلسفـة ولا يهدف الى اصلاح .

على عكس ذلك ، نجد ان المذهب « التـأثرى » فى الفن التشكيلى . الذى يعتبر من الناحية الفكرية استمراراً للطبيعيَّة فى الادب ، اتخذ مظهرا بهيجاً ومضيئاً وممتعاً .

إن تغـير الأسلوب الفنى يتمشى دائـماً مـع التـطور الاقتصـادى ، ومـع الاتجـاه إلى الإستقـرار فى الأوضـاع الاجتماعية فى فرنسا بعد أحداث ١٨٧١ العنيفة ، عندما غـزا الألمان ( بـروسيا ) فـرنسا ، وسقـطت امبراطـورية « لـويس نابليـون » بعـد صُلح « فـرسـاى » ، ثم قيـام « كوميونة باريس » ، الا أن انصار « فرساى » تمكنوا بعد قليل من حصار باريس وغزوها وهزيمة « الكوميونة » التى تعتبر أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية ، ولكن الشعب الفرنسى ما لبث أن وقف فى وجه الحكومة الجديدة عندما شعـر أنها تـدبـر الخـطة لعـودة الملكيـة . وهكـذا تـولى

الجمهوريون حكم البلاد وكان انتصار الجمهورية مرتبطاً بالشعور بوجود خطرٍ داهم من الطبقة العاملة . . كما أن الملكيين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير مؤ امراتهم ، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين « والبونابرتيين » ، وألّفوا حزباً

سموه « حزب النظام » وأقاموا دعايتهم على الزعم أنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة « الجمهوريين الأحرار » وحكومة « الارهاب الاحمر » - يقصدون بها حكومة الكوميونة - وكان من أساليبهم فى التشنيع الصاق تهمة « الكوميونى » بكل من يعترض سبيلهم .

وقد أدى هذا الشعور بالخطر المزدوج من اليمينيين واليساريين إلى احياء الاتجاهات المثالية والصوفية ، وترتبت عليه موجه قوية من الإيمان ، كانت بمثابة رد الفعل لروح التشاؤم المنتشرة . . . وخلال هذا التطور فقدت « التأثرية » صلتها بالنزعة الطبيعية ، وتحولت فى ميدان الأدب إلى شكل جديد من الرومانسية وقد رأى اليمينيون فى الاتجاهات « الواقعية » و « التأثرية » فى فن الرسم ، حركة ثورية تناقض التقاليد ، فوقفوا لها بالمرصاد ، واطلقوا على أصحابها صفة « الكوميونيون » وبلغت هذه

الحملة أوجها عام ١٨٧٧ فكان لذلك أثر بالغ فى تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن ، واستخدمت عبارة « الفن المنحط » ـ ربما لأول مرة فى تاريخ الفن الحديث ـ كوصف للوحتى « ادوار مانيه » : « غداء على العشب » و « أوليمبيا » .

كان هذا الجو حافزا ـ فى نفس الوقت على تحسين وسائل الانتاج والتقدم التكنولوجى ، مما جعل المجتمع يتطور بسرعة هائلة ، وخاصة إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم فى العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة . . .

ذلك أن التطور السريع للتكنولوجيا أدى إلى سرعة تغير الأمزجة ، وإلى تغير مجال الاهتمام بالنسبة لمعايير الذوق الجمالى .

وظهر شغفٌ جنونى بالتجديد ، واندفاعٌ شديد نحو الجديد لمجرد كونه جديداً ، مما أدى إلى إعادة النظر من وقت لآخر ، فى القيم الفلسفية والفنية بحيث تساير الأذواق المتغيرة . . وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى ظاهرة ديناميكية لم يسبق لها نظير فى موقف الإنسان من الحياة بأسرها . وكان هذا الإحساس بسرعة التغير والتبدل

فى كــل شىء هـو المعنى الــرئيسى الـذى عبَّــرت عنـه « التأثرية » .

والأسلوب « التـأثـرى » اسلوب مـدن ، بـرغم أن معظم انتاجه يتناول الريف والمناظر الطبيعية فى الخلاء ، فـالحياة فى المـدينـة هى التى تـولِّـد الحنـين الى « الغـابـة العذراء » ، إن « التأثرية » انعكاس لحياة المدينة بما فيها من تغير سريـع وإيقاع عصبى وانـطباعـات مفاجئـة حادة ، ولكنها دائما عابرة زائلة ، وهى تعبِّر بذلك عن إدراك حسىّ واسع ، وزيادة فى القدرة على التنبهوالالتقاط وحسـاسية مـرهفة تجـاه الطبيعـة ، وهى تُعتبر بـذلك من أهم نقط التحول فى تاريخ الفن الغربى باعتبارها قمة التـطور نحو الاعتراف بالعناصر « الديناميكيـة » فى التجربـة الفنية ، فهى التى قضت نهائياً على النظرة « السكونية » إلى العالم ، وهى النظرة التى سادت فى العصور الوسطى .

أمَّا من الناحية الفلسفية : فالتأثـرية تعـطى السيادة « للحظة » على « الدوام» والاتصال ، وتعبِّر عن الشعور بان كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبـدا ، وأنه مـوجه سيجرفها تيار الزمن ، أمَّا الحقيقة فليس لها « وجود » وإنما هى « صيـرورة » ، وليست حالـة « ثابتـة » فهى عمليـة

« مسار » مستمر . ولهذا نجد أن كل لوحة «تأثرية » هى تسجيل للحظة فى الحركة الدائمة للوجود الذى يتعرض دائما لعمليتى « النمو » و « الانحلال » .

وبفضل « الفن التأثرى » اكتمل التعبير عن الرؤ ية « الذاتية » بدلاً من الرؤ ية « الموضوعية » وسيطرت الحالة « العابرة » على السمات « الدائمة » للحياة . وهى لهذا تتضمن نظرة سلبية إلى الحياة ، وتجعل الفنان يكتفى بدور المشاهد ، المتأثر ، الذى يتلقى منعزلا وغير ملتزم ، مكتفياً بالنظرة الجمالية المتأملة ، عازفاً عن المشاركة الإيجابية فى الحياة العملية ، وأن ما يميز « التأثريين » عن بقية المصورين السابقين والمعاصرين لهم ، هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية ، لا من أجل الموضوع ذاته .

لقد أصبح التصوير الزيتى هو الفن الرئيسى خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد تطورت « التأثرية » فأصبحت أسلوبا مستقلا عن « الطبيعية » فى وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدماً فى عالم الأدب حول النزعة الطبيعية . وفى عام ١٨٨٦ تفككت « جماعة التأثريين » كمجموعة متجانسة ، وبدأت فترة ما بعد التأثرية ، التى استمرت حتى عام ١٩٠٦ وهو العام الذى

توفى فيه «سيزان» .

وهكذا شهد النصف الأخير من القرن الماضى ، تغيراً لمصلحة التصوير بعد أن كانت السيطرة للأدب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر « الرومانتيكى » .

ويحدد الناقد « اسلينو » الوقت الذى حلَّ فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق ، هو عام ١٨٤٠ . . وبعد جيل من ذلك التاريخ كان الأدباء يقولون بصوت مرتفع : « ما أسعد مهنة المصور بالقياس الى مهنة الكاتب ! » .

وقد تفوق التصوير على جميع الفنون الاخرى لأنه تطور بسرعة أكبر ، ولارتفاع مستوى الانتاج التشكيلى على مستوى الانتاج الأدبى والموسيقى فى ذلك العهد ، وخاصة فى فرنسا ، حيث قيل : « إن الشعراء العظام فى ذلك العهد كانوا هم المصورين التأثريين » .

وبرغم أن المفكرين فى القرن التاسع عشر كانوا يعبِّرون فى كتاباتهم عن إيمانهم بأن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا ، فإن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى فى الواقع

إنما هو رمـز للإبـداع المطلق والمتحـرر من كل القيـود ، والمستقل عن الواقع الموضوعى وعن أى محاكاة . وهكذا كان الفن التأثـرى قد اكتشف الإحسـاسات التى يحـاول الشعـر والموسيقى أن يعبـرا عنها . كـما أن أسلوب الفن التأثرى الذى سيطر على جميع الفنون فى فترة محددة ، هو أيضا آخر أسلوب اوربى كان سارياً على نحو شامل : بمعنى أنه آخر اتجاه فنى ظهر على اساس اتفاق عام فى الذوق يقابله اتجاه عام فى الأداء ، ومنذ انتهاء . . « التأثرية » أصبح من المستحيل تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الثقـافات من حيث الأسلوب فى مدارس شاملة ، كما كانت الحـال مع التأثرية وما قبلها من اتجاهات .



# اقطاب التأثرية فى فرنسا

صحيح أن قانون « تقابل الألوان التكاملية » قد اكتشفه فنان الرومانتيكية الشهير يوجين ديلا كروا » واستخدمه بكفاءة عالية : كذلك توصل كونستابل إلى تلوين الظلال وأثبت التكوين المعقد للمؤثرات اللونية فى الطبيعة . . ويبدأ تنشيط الرؤية عند فنانى « الباربيزون » و « انفلير » من عشاق الطبيعة والضياء والهواء الطلق . . كما توصّل « إدوار مانيه » قبل أن يلاقى شباب التأثريين ، إلى الاضاءة الذاتية للأجسام . . إلا أن التأثرية كحركة جماعية ، وكرد فعل للحياة فى المدينة بشكلها الحديث ، قد اتخذت مفهومها المتكامل وترابطها كجماعة . فى مواجهة معارضة الجمهور العنيفة ، واشاعات اليمينيين الشرسة ضدهم ابتداء من عام ١٨٧٤ ، وأدى ذلك إلى تحالفهم وتكاتفهم كمصورين شباب . . ومن ثم تأثرهم ببعضهم البعض .

ومن الأحداث الهامة فى تاريخ فرنسا التى يؤرخ بها عادة أول لقاء للتأثريين الفرنسيين ، « المعرض العالمى للصناعات الحديثة » الذى أقيم عام ١٨٥٥ بباريس . وكانت إقامته تمثل محاولة تكتل ملوك وأباطرة أوربا

وتحـالفهم ضد خـطر الثورة التى تـرفـع شعـار « النـظام الجمهورى وحكم الشعب » . لقد كان المعرض الأول من نـوعه ، وقـد أقيم لأسباب تجـاريـة وسيـاسيـة بـالنسبة للامبراطـورية الثـانية فى فـرنسا ، كـما افتتحه « نـابليون الثالث » و« الملكة فيكتوريا » . . كان هذا المعرض حلقة فى سلسلة الاجراءات لمواجهة الحركة الثورية بعد تجربتين فى ثورة ١٨٣٠ وثورة ١٨٤٨ حيث قام العمال بإقامة المتاريس فى وجه السلطة بباريس .

فى هذا المعرض العالمى للصناعات الحديثة ، خُصص للفن جناح كبير ، دعى للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمـــان وعشـرين دولـــة . . ومـع أن الفنـــان الـــواقعى « كوربيه » ، أشهر فنانى ذلك الوقت قد رُفضت له لوحتان من أفضل أعماله التى قدمها فى هذا المعرض ، فإن غيره من كبار الفنانين قد عُرضت أعمالهم على نطاق واسع . . فقد عرض « لانجر » ٤٣ لوحة من أهم لوحاته ، وكذلك ٣٥ لوحة من اعمال «يوجين ديلا كروا » تمثل تطوره الفنى خطوة بخطوة خلال المراحل المختلفة ، وكـان معترفـا به كزعيم للفن الرومانتيكى ، وإن كان لم ينتخب حتى ذلك

الوقت عضوا بأكاديمية الفنون ، بسبب الخصومة العنيفة بينه وبين « آنجر » .

وشاهد معظم الفنانون ـ الذين أصبحوا تأثريين فيما بعد ـ هذا المعرض العالمى بعد وصولهم باريس لأول مرة ، وكان له اثر كبير عليهم . . ثم أثـار إعجابهم بعـد ذلك الفنان « إدوار مانيه » . .

## إدوار مانيه
(١٨٣٢ - ١٨٨٣)

ولد « إدوار مانيـه » ١٨٣٢ لأسرة ثـرية ، وقـد أتم دراسته الثانـوية عـام ١٨٤٨ . فأراد لـه أبوه أن يـدرس القانون . لكنـه قرَّر أن يـدرس فن التصويـر الزيتى . . واشتد الخلاف حول مستقبل الفتى ، بـين الإبن وأبيه ، حتى ارتضى الـطرفان ـ كحـل وسط ـ إن يجرب « ادوار مانيه » عملا آخر . . فسافر فى رحلة بحرية إلى « ريودى جانيرو » ولكن هذه الرحلة لم تغـير عزمـه على احتـراف الفن . فتـوقف أبوه عن معـارضتـه ، والتحق « إدوار » بمرسم أحد الفنانين المعروفين باجادتهم للأسلوب التقليدى فى منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا .

وامتدت فترة الدراسة من عام ١٨٥٠ حتى ١٨٥٦ . .
وتوفى والده بعد سبع سنوات أخرى ، فورث الشاب ثروة طائلةً يسَّرت له الحياة بقية العمر .

وقد تقدم الفنان بلوحاته عام ١٨٥٩ الى معرض « صالون باريس » الذى تشرف عليه « أكاديمية الفنون الجميلة الفرنسية » ولكن جميع لوحاته رُفضت . . فعاود المحاولة بعد عامين ، ونجح فى عرض ثلاث لوحات نالت بعض المديح من النقاد . .

وفى عام ١٨٦٣ قدَّم إلى الصالون أربع لوحات ، فقبلوا ثلاثاً منها ورفضت واحدة هى لوحة « الغداء على العشب » . . فقام بعرضها فى معرض المرفوضين الذى أقيم فى نفس مكان « الصالون » .

وفى معرض « المرفوضين » استحوذت هذه اللوحة على سخط الجمهور المتأنق . . وبعد عامين آخرين عرض الفنان لوحته الشهيرة « أوليمبيا » ، فأثارت الجمهور الارستقراطى وجلبت عليه سخط النقاد المتزمتين .
واللوحتان معروضتان حاليا فى قصر اللوفر بباريس . .

كانت الحملة ضد لوحة « مانيه » الاخيرة من العنف الى الحد الذى جعل الحكومة الفرنسية تضع حراسة مشددة

على اللوحة طوال فترة المعرض ، عندما أعلن بعض المتعصبين ضدها ، عن عزمهم على تدميرها كما ذكرنا

وسافر الفنان إلى اسبانيا هرباً من مواجهة هذا الهجوم الذى لم يتصد للرد عليه سوى « بودلير » الذى امتدح لوحة « أوليمبيا » وأشاد بجرأة صاحبها فى تعرية الواقع المزيف للارستقراطية الفرنسية ، واتباع اسلوب جرىء فى الرسم اكثر واقعية من الأساليب العتيقة البالية .

وعاد الفنان إلى باريس بعد أن هدأت الحملة الشرسة ضده . . فالتف حوله شباب الفنانين فى مقهى « جيربوا » حيث كانت تثار المناقشات حول الفن ، وكان من رواد هذا المقهى عدد من أعلام الأدب والفلسفة والموسيقى والفن . « اميل زولا » و « كليمنصو » ـ الذى أصبح رئيسا لحكومة فرنسا فيما بعد ـ و « مالارميه » و « أنطونين بروست » و « ديجا » و « رينوار » و « أستوك » و « دوريه » و « أورانتى » . . وغيرهم من خلاصة الفكر الفرنسى فى أواخر القرن الماضى .

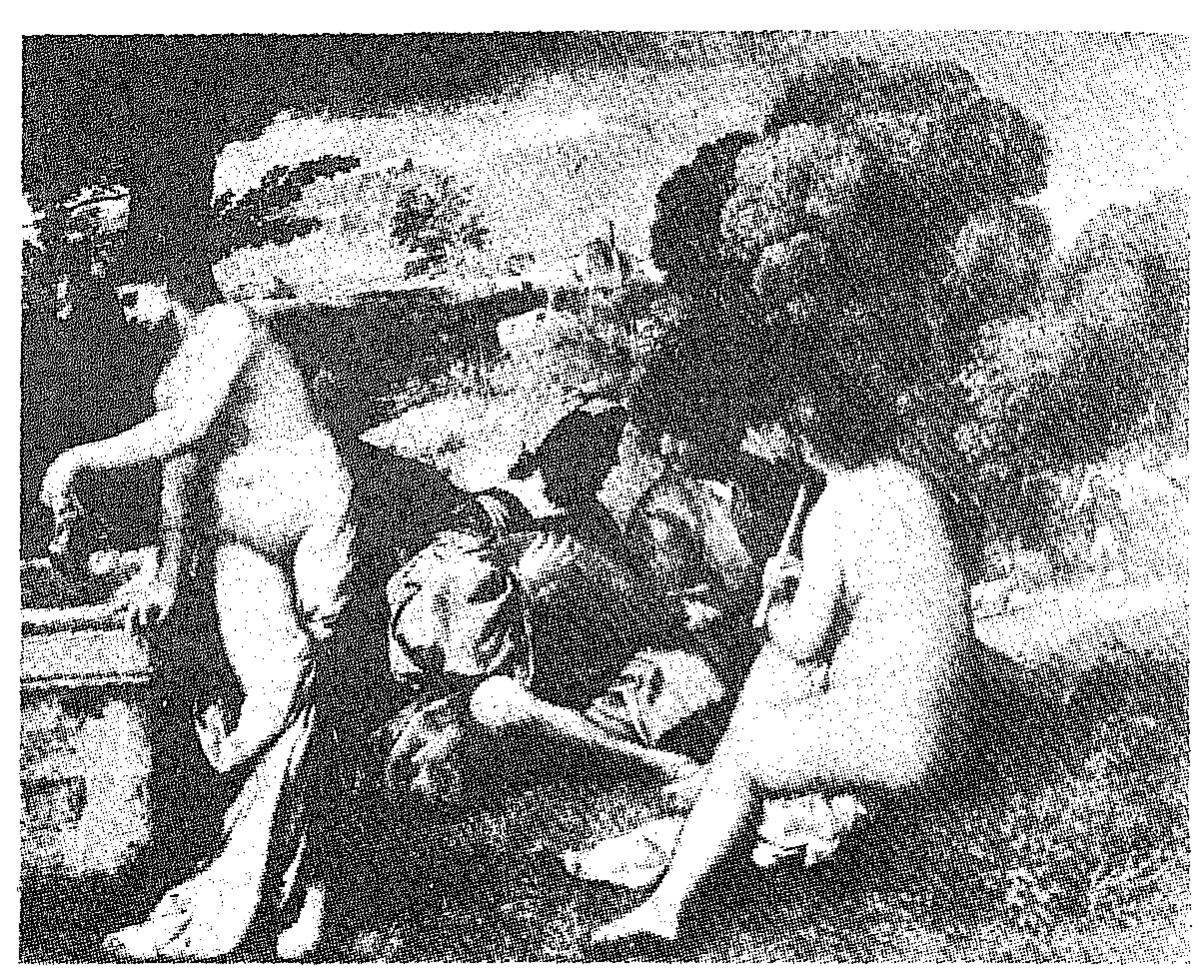
فى ذلك الوقت كان شباب الفنانين الفرنسيين قد سئموا زيف وسطحية فن الرسم الأكاديمى ففكروا فى خلق فن اكثر صدقاً وحيوية . هؤلاء الذين ابتدعوا « المذهب



لوحة « الغداء على العشب » للفنان « ادوار مانيه » ، رسمها عام ١٨٦٣ واثارت ضجة بسبب الملابس العصرية للرجال بينما هى مقتبسة من لوحة لفنان عصر النهضة جورجيونى .

التأثرى » لم تكن أمامهم غير الطبيعة لينظروا إليها ويتأملوها ، متبعين فى ذلك الطريق الذى سلكه « إدوار مانيه » الذى يكبرهم فى السن لانتمائه الى الجيل السابق ، والذى كانت لوحاته تهز معاصرية بقوة أينما عرضت .

والواقع أن « إدوار مانيه » لم تكن فى نيته أطلاقا إثارة الفضائح ، بل كان يعبر عن دهشته مما تلقاه لوحاته من



لوحة : « فريق العزف الريفى » للفنان « جورجيونى » وهو من فنانى عصر النهضة الايطالية .. اقتبس موضوعها الفنان ادوار مانيه فى لوحته « الغداء على العشب » وصور الرجال فى ملابس عصره .

هياج المهاجمين لسبب واحد هو : اختياره لموضوعاته من الواقع المعاصر وتقديمه كما هو بأمانه .

لقد اتجه الفنان بأبصاره الى العالم المحيط به ، يتأمل الأشياء العادية باهتمام واضح ؛ بلا خوف أو تكتم حتى إذا كانت تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء .

ويقول مانيه إنه لم يكن يقصد الاحتجاج فى البداية لكن رد الفعل العنيف الذى قابله به الأكاديميون والجمهور الذى أفسده الاكاديميون ، اضطره الى الاحتجاج على هذا التعصب وضيق الأفق .

لقد بدأ « مانيه » حياته الفنية مُتبعاً الاسلوب الواقعى الذى كان يتزعمه « جوستاف كوربيه » لكن « كـوربيه » كـان يصـور فقـراء الـريف وعــامـة الشعب فى واقعهم البسيط ، بينـما اتجه « مـانيه » إلى تصـوير الارستقـراطية الفرنسية بعد تعريتها من الزيف كاشفاً مباذلها .

كـانت من بين لـوحاتـه الأولى لوحتـا « الغـداء عـلى العشب » و « أوليمبيا » وهما توضحان لنا أنه رسم بـأسلوب طبيعى ليعالج موضوعات واقعية . . كان يستخدم الأسود ليواجه بـه الآلوان المضيئـة ، ويتدرج فى منـاطق الظلال بلطف ، كما كان يعلن إعجـابه بـاعمال « فـرانز هـال » وكذلك « فيلاسكويز » .

وقد وُصفت لوحاته بأنها « ثورية وبربـرية » ، لكن أحداً لم ينتقد مقدرته الفنية ، لقد كـان متمكنا تمـاما من صنعته قادراً على تحقيق التأثيرات التى يريـدها . . رسم الوجوه والعاريات ومناظر طبيعية قليلة جدا ، لكنه فوق

كل شىء كان رسام « بورتريهات باريسية » مثل لوحته لوجه « اميل زولا » المعروضة فى متحف اللوفر ، وكان مولعا ايضا بالطبيعة الصامتة . .

كل ما كان يطلبه من الموضوع أن يكون مأخوذاً من الواقع المعاصر أو يوحى بإنه رسم عن الطبيعة مباشرة . . كان يمقت الخيال ، وبعض إعماله مقتبسة من لوحات اساتذة الفن السابقين ، لكنه كان يرسمها باسلوبه الخاص .

ومن ناحية التشكيل فقد غيّر « مانيه » من طريقة الاضاءة عند الجيل السابق عليه ، وراح يضىء معظم العناصر والوجوه من الأمام ، دون التقيد بمصدر ضوئى محدد ، الامر الذى جعل الأشكال تبدو مسطحة دون تجسيم ، وجعل المشاهد يحس فى لوحاته إضاءة ذاتية نابعة من الاجسام وليست ساقطة عليها من الخارج ، وكان « مانيه » قد توصّل إلى هذه الطريقة متأثراً بالفن اليابانى الذى شاهده الفرنسيون فى ذلك العصر لأول مرة . بالإضافة الى تأثيرات الضوء الطبيعى فى الهواء الطلق بدلا من اضاءة المراسم التى تأتى من النافذة أو المصباح ، فالأولى تضىء الوجه كله والثانية تضىء جانباً منه فقط .

بدأ احتكاك « ادوار مانيه » بالفنانين الشباب عام ١٨٦٦ ، وهم « كلود مونيه » و « بيسارو » و « سيسلى » و « بازيل » ، لكن تأثير افكار « كلود مونيه » الفنية عليه لم يتحقق الا بعد سنوات .

لقد التف شباب الفنانين حول « مانيه » بهدف تنصيبه زعيما على حركتهم الجديدة لجرأته فى تناول الموضوعات وخروجه على التقاليد القديمة فى الفن . . ووضعوا خطتهم على اساس اكتسابه الى صفهم واغرائه بتجريب طريقتهم فى الرسم فى الهواء الطلق ونقل أثر الضياء الى لوحاته .

ثم جاءت احداث ١٨٧١ العنيفة ، ابتداء من الحرب البروسية الفرنسية ، ثم قيام حكومة « الكوميون » فى باريس ، وسحقها باسلوب دموى بشع ، ثم الصراع بين الملكيين والجمهوريين . . الى أن استقرت الاوضاع واستتب الامر للجمهوريين .

وقد أضرت هذه الاحداث بالمصالح المالية لعائلة « مانيه » . . وسافر الفنان الى هولندا ثم عاد بعد أن هدأت الامور ليقيم مرسمه فى إحدى ضواحى باريس ، واصبح هذا المرسم بديلا لمقهى « جيربوا » ، يلتقى فيه الفنانون

والمفكـرون الـذين رسمهم الفنـان مجتمعـين فى احــدى لوحاته .

وواصـل شباب الفنـانين خـطتهم ، بينما لم تكن فى طبيعة « ادوار مانيه » من الصفات ما تؤهله للقيام بـدور الزعيم ، لكنهم أصروا على ذلك رغم انه رفض الاشتراك فى معظم معارض جماعتهم التى عرفت باسم « التأثرية » .

ابتداء من عام ١٨٧٠ قام « مانيه » بتخفيف لوحـة ألوانه بالتته من البنى والاسود والالوان القاتمة عموما ، وبدأ يستخدم ضربات أصغر وأصغر من الفرشاة ، وراح يلتقط ويتابع تأثيرات الضوء على الأشكال .

وتحت إلحاح تلميذته وزوجة أخيه، الفنانة التأثـرية «بيرت موريزوت» وافق عام ١٨٧٩ ، أن يصاحب مجموعة منهم فى رحلة للرسم بإحدى ضواحى باريس على ضفاف نهر «السين»، وهناك أقنعوه بأن يجرب الأسلوب التأثرى فى تسجيل المشاهد الواقعية البسيطة من خلال تأثيرات الضوء عليها . . وهكذا رسم أولى لوحاته التأثرية التى تصور عائلة «كلود مونيه» فى قـارب صغير . . واستمـر فى اتباع هـذا الأسلوب بقية حياته .

لهذا تنقسم أعماله إلى مجموعتين كبيرتين، الأولى أتبع

فيها الأسلوب الواقعى الذى يحترم المهارة فى الرسم، وإن كان قد حقق فيها شخصيته وأصالته، والثانية انتجها بعد أن اقتنع بأفكار التأثريين وانضم إليهم، ولكن خلال هذا التحول ظل هو نفسه ولم يفقد شخصيته، لهـذا يُعتبر فن «إدوار مانيه» هو حلقة الاتصال بين «المذهب الواقعى» و«المذهب التأثرى».

إن ما يثير إعجابنا فى كل لوحة من لوحاته هو الثقة والتمكن ووضوح الأفكار، مع فهم وخبرة عميقتين بالامكانيات التى تتيحها خامة الألوان الزيتية للرسام.

ان فنانا باريسياً ورجلاً من الطبقة العليا مثل مانيه كان قادراً على تصوير الواقع دون أن يسقط فى السوقية أو التبذل.. كما كان شديد الحساسية لجمال المرأة، وعندما تكون الموديل فاتنة ورقيقة وفى سن الشباب، فإنه يسعد كل السعادة برسمها.

وقد سافر إلى فينسيا حيث سجل مجموعة من اللوحات لمشاهدها بالأسلوب التأثرى، ثم عاد إلى باريس ليسجل مجموعة أخرى تصور موضوعات باريسية كالسوق ومحطة القطار والمترو.. لكنه ما لبث أن مرض واضطر إلى التوقف عن الرسم والاستشفاء فى فرساى حتى توفى عام ١٨٨٣ عن ٥١ عاماً دون أن يعرف مقدار ما أضافة إلى فن



لوحة : « فتاة جالسة » للفنانة « بيرت موريزوت » ( ١٨٤١ - ١٨٩٥ ) ، رسمتها بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٧٤ × ٥٦سم - من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

التصـوير الـزيتى، حيث تجلت روعته ومهـارته الفـائقـة وقدراته على التجديد عندما أقيم المعرض الشامل لأعماله فى مـدرسة الفنـون الجميلة بباريس إحيـاء لذكراه عام ١٨٨٤.

## الغداء على العشب

تصور هذه اللوحة سيدين بالملابس الكـاملة لذلـك العصر وقد افترشا العشب بين الأشجار وأخـذا يتبادلان الحديث أثناء تناول الغداء، بينما تظهـر معهما سيـدتان، أحدهما تغتسل بجانب الغدير وقد ارتدت قيمصاً شفافـاً يكشف عن تفـاصيل ثنيـات الجسم، على حـين جلست الأخـرى عاريـة وسط اللوحة أمـام السيدين تنصت إلى حديثهما. . وكأنما ذلك أمر طبيعى ليس فيه ما يـدعو إلى التساؤ ل أو الاستغراب.

واللوحة فى الحقيقة تصور اثنين من الفنانين المعاصرين «لمانيه» مع موديلاتهم، لكنه نقل المشهد من المرسم المغلق إلى الهواء الطلق بين أعشاب الغابات المحيطة بباريس.

ولم يكن هذا الموضوع من ابتكار «مانيه» فقد اقتبسه برمته من إحدى لوحات «جور جيونى» التى تعرف باسم «فريق العزف الريفى»، والاختلاف الأساسى بينهما أنـه

صورهما بالملابس العصرية بدلا من القديمة، ولكن أحداً من النقاد لم يتنبه وقتها إلى هذا الاقتباس، فاعتبروا اللوحة مثالاً للفجور والتهتك والخلاعة، مع أن معرض الصالون الرسمى ـ الذى رفضوا عرض اللوحة فيه ـ كان حافلاً بصور العرى التى كانت تمتلىء ـ على خلاف لوحة «مانيه» ـ بألوان من الإثارة الجنسية الرخيصة والخلاعة الشهوانية السافرة.

والسبب الحقيقى وراء السخط أنها تناولت شخصيات عصرية وظهرت فى مظهر عصرى فكشفت عما ترتكبه الارستقراطية من مباذل تخفيها عن العيون. لقد فضحت ما كانوا يسترون. . فبدت بذلك خارجة عن العرف، بينما كانت التقاليد الفنية تبيح للفنان أن يصور ما يشاء من خلال موضوعات تاريخية أو من الأساطير القديمة أو من الشرق البعيد.

وكان «بودلير» هو صاحب الدعوة فى ذلك الوقت للتعبير عن العصر بدلاً من اقتباس موضوعات تاريخية وخيالية وأسطورية.

• • •

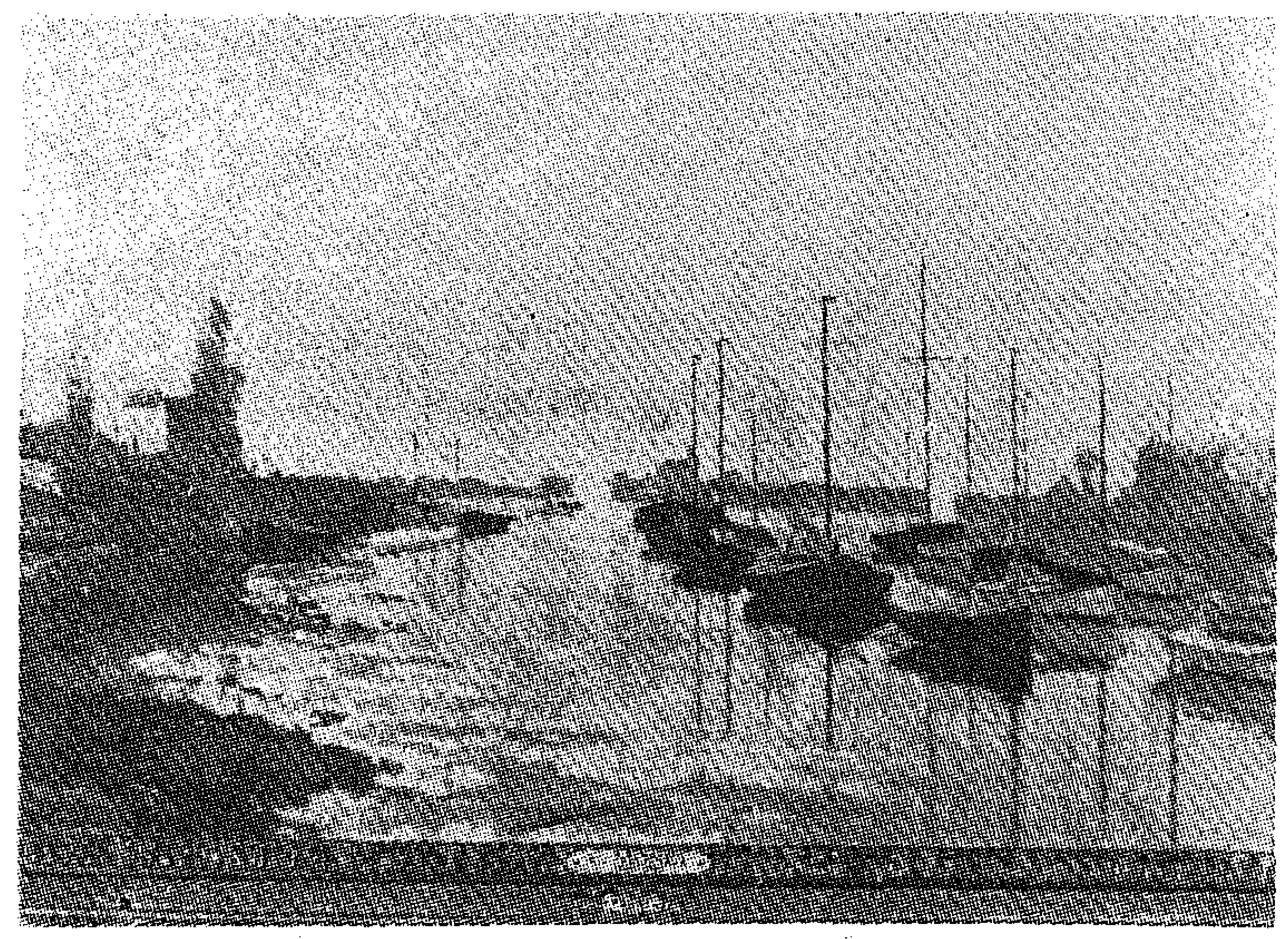
# كلود مونيه

(١٨٤٠ - ١٩٢٦)

يقترن المذهب التأثرى فى الفنون الجميلة باسم «كلود مونيه»، فقد كان أشد روادها شغفاً بسحر الأضواء، بل ربما كان هو الفنان الوحيد من بين رواد هذا المذهب الذى ظل مخلصاً لمبادىء الأسلوب التأثرى طوال حياته التى امتدت حتى بلغ سن السابعة والثمانين.

ولقد ولد لعائلة تعمل فى حراسة السفن فى ميناء «الهافر»، ولهذا فقد عشق البحر وظل شغوفاً به طوال حياته. . وعندما بلغ سن الخامسة عشر كان قد برع فى الرسوم الكاريكاتورية، حتى اشتهر إلى الحد الذى جعله يتكسب منها عندما كان يرسم الوجوه مقابل عشرين فرنكاً للرسم الواحد.

وقد بلغ من نجاحه فى هذا الميدان إلى الحد الذى جعل الرسام «بودين»، وهو من فنانى المناظر الطبيعية الكبار فى ذلك العصر، أن يهتم به ويوجهه إلى دراسة الفن فى عام ١٨٥٨، وهكذا سافر «مونيه» عام ١٨٥٩ إلى باريس حيث التحق «بالأكاديمية السويسرية»، وهناك التقى بفنان شاب يسمى «بيسارو» كان بوهيمى التصرف ولا يلقى بالاً إلى التعاليم التى يتلقاها، فلازمه «مونيه» وراح يرافقه فى



لوحة : « نهر السين عند ارجنتين » للفنان « كلود مونيه » ( ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦ ) رسمها عام ١٨٧٦ بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٤٧ × ٧٤سم ـ من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

جولاته وتسكعه على مقاهى باريس حيث كان يثير مناقشات حامية مع شباب الفنانين فى هذه المقاهى حول الفن والمفاهيم الجمالية ووظيفة اللوحة الفنية وما إلى ذلك . .

وفى العام التالى التحق بالجيش وأرسل إلى الجزائر حيث قضى هناك عامين، وقد كتب «مونيه» فيما بعد يصف وقع الأضواء الشديدة والألوان المتوهجة فى هذه البلاد

الشرقية على نفسه. . ولكن حمى التيفود التى أصابته عجلت بتسريحه من الجيش.

وعاد «مونيه» إلى أستاذه «بودين» ورافقه كتلميذ له فى مدينة «الهافر» ثم عاد إلى باريس ليلتحق بمرسم فنان أكاديمى يدعى «جلير» كان يتبع الأسلوب المدرسى فى الرسم عن التماثيل الاغريقية والرومانية التى يضعها أمام الطلاب كنماذج عليهم أن ينسجوا على منوالها ، كما كان يمدهم بالنماذج الحية للرسم عنها، ولكن على شرط أن يصححوا الطبيعة وفقاً لمقاييس المذهب «الكلاسيكى الجديد» فى الفن.

ولم يكن «مونيه» بالطبع راضيا عن هذا التعليم، ولكنه اضطر إلى البقاء فى مرسم «جلير» لأن أباه أنذره بالحرمان من المعونة المالية (المصروف)، ما لم يستمر فى دراسة الفن على يدى أستاذ معترف بقدره. وهناك توطدت علاقته مع عدد آخر من الفنانين الشباب أمثال «بازى» و«رينوار» و«سيسلى». .

وكان تحمسه للفنانين المستقلين يدفعه إلى معارضة كل القوالب المدرسية الجامدة والتعاليم الأكاديمية المتوارثة.

وقد خرج مع أصدقائه ابتداء من عام ١٨٧٤ فى رحلات للرسم عن الطبيعة فى غابة قرب باريس، حيث

تقلبوا فى أحضان المناظر الطبيعية حتى وصلوا فى رحلاتهم على ضفاف نهر السين إلى مصبه عند شاطىء البحر، متتبعين فى ذلك خطوات فنانى المناظر الطبيعية من الجيل السابق عليهم.

وعندما نشبت الحرب الفرنسية البروسية (الحرب السبعينية) سافر «مونيه» إلى انجلترا هارباً من هذه الحرب، وهناك كان قد سبقه إلى لندن زميلاه «سيسلى» و«بيسارو»، حيث عكف «مونيه» على رسم المناظر الطبيعية فى حدائق لندن بينما كان «بيسارو» يرسم فى ضواحيها وقد تقابلا يوما بمحض الصدفة، فابتهجا بهذا اللقاء، وأخذوا يزوران المتاحف معاً لدراسة لوحات الفنانين الانجليز الذين تخصصوا فى رسم المناظر الطبيعية بالألوان الزيتية والمائية وكانوا قد سبقوا هذا الجيل من الفنانين الفرنسيين فى تسجيل تغير مظهر الأشياء نتيجة لتغير الضوء الساقط عليها..

لكن الرسامان الفرنسيان، بفضل تجاربهما المبنية على النظريات العلمية فى تصوير الأضواء بواسطة الألوان، كانا أقدر على فهم أعمال الفنانين الانجليز وتقديرها أكثر من أى رسام آخر فى ذلك الوقت.

ولما عاد «كلود مونيه» إلى فرنسا اشتاق إلى مشاهد

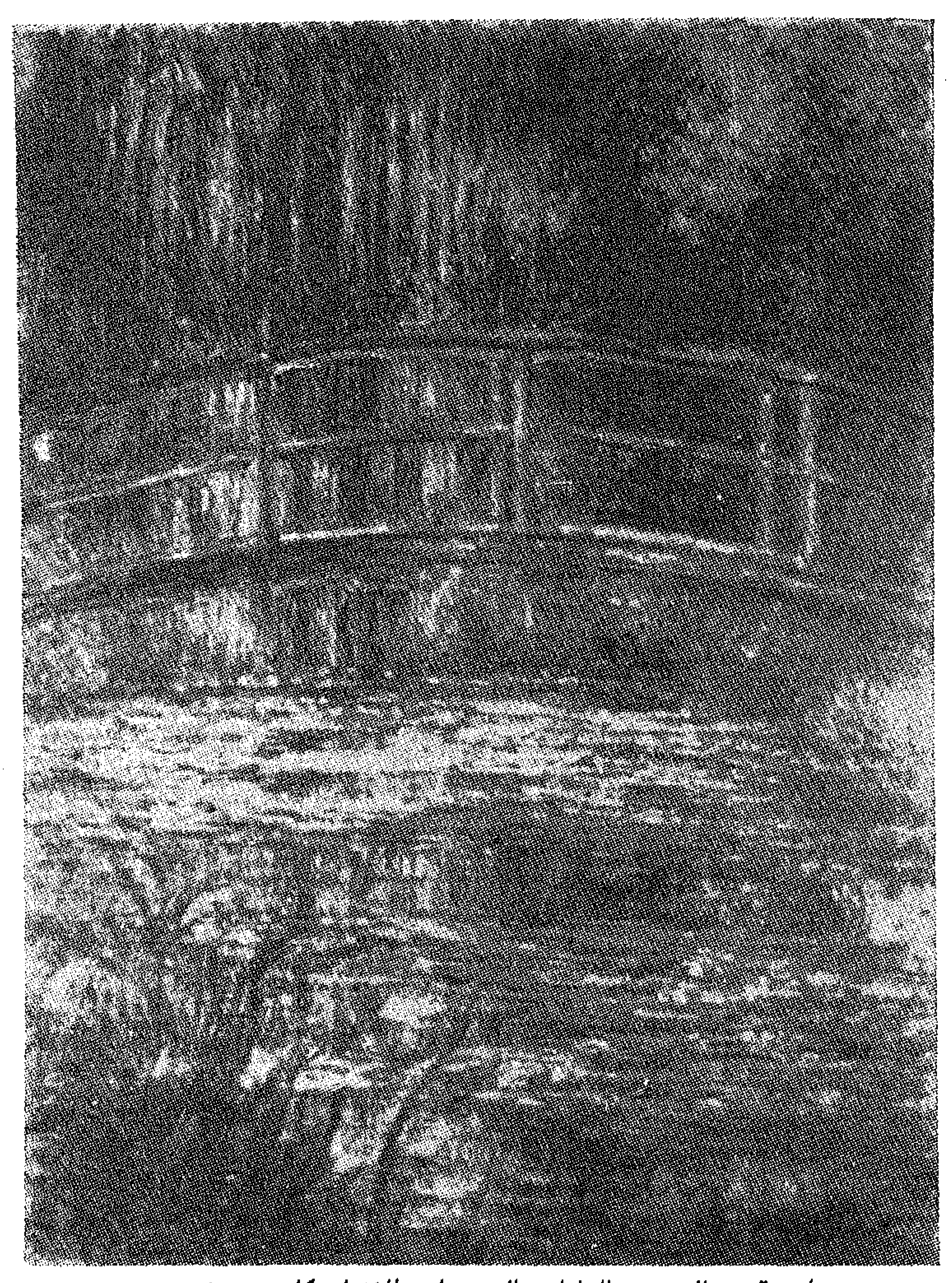
البحر وإلى تراقص الأضواء على صفحة الماء، فأقام فى منطقة «أرجنتيل»، حيث بنى لنفسه مرسماً عائماً داخل قارب يتيح له أن يتأمل التغيرات الساحرة والسريعة للضوء عندما يتراقص برشاقة على الماء، وقد قال بعد أن تشبع بهذا الجو:

« إننى أريد أن أرسم الهواء الذى فوق الكوبرى وفوق المنزل وعلى السفينة، أريد أن أرسم جمال الهواء فى كل مكان، فأنا أريد أن أفعل المستحيل! ».

وقد تميزت لوحاته باستخدام خطوط قصيرة مرتبطة ببعضها عن طريق إندماج الألوان المختلطة (مثل البرتقالى والبنفسجى والأخضر) بالألوان الأساسية (مثل الأحمر والأزرق والأصفر).

وكان «كلود مونيه» صاحب فكرة.. رحلات الرسم الجماعية التى كان يخرج إليها برفقة مجموعة من الأصدقاء تربطهم ببعضهم علاقات إجتماعية، ثم يقدمون إنتاج هذه الرحلة فى معرض مشترك.

فى ١٨٧٤ تقدم هؤلاء الأصدقاء بإنتاج إحدى رحلاتهم إلى معرض «صالون باريس» الرسمى، لكن اللوحات رُفضت فأقاموا معرضهم المستقل والذى شارك فيه ٣٠ فناناً.. وقد هوجم المعرض وكانت لوحة «كلود



لوحة : « الجسر اليابانى الجميل » للفنان كلود مونيه ( ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦ ) رسمها بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٨٩ × ١١٧سم . وهى من روائع متحف محمد محمود خليل وحرمه .

مـونيه» (تـأثـر بشـروق الشمس) هى السبب فى إعـطاء الجماعة اسمها: «التأثرية».

وهكذا أعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلق المشتركون فيه على أنفسهم اسم «جماعة التأثريين». وصار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها.

إن «مونيه» امتد به العمر حتى جنى بنفسه ثمار مجده الفنى، وهو ما لم يُتح لزملائه الآخرين،وقـداستغل ثروته قبل وفاته، فى إنشاء حديقة رائعة بداره، أشبـه بالجنـان الأسطورية، جعل منها لـوحة هـائلة بديعـة التنسيق من الأشجار والشجيرات والأزهار، وأقام فيها مرسمه، بينما تتوسطها بركة ماء، ويتخللهـا غديـر، يعكسان الألـوان والأضواء فيزيدان المكان فتنة وجمالا.

ولعله كان يتذكر، عندما أنشأ تلك الحديقة، فجـر تلك الليلة التعيسة التى قضاها ساهراً فى عام ١٨٧٩ بجوار جثمان زوجته، وإذا بـه يسهو ـ رغـما عنه ـ عن نكبتـه، مأخوذاً بتغـير الألوان مـع إقتراب الصبـح، على وجههـا الجميل، ثم يفيق فجأة إلى نفسـه، فيروعـه أنه (حتى فى ساعة الفجيعة) لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان.

وقد مرت الأعوام الطوال على الحادث، ولكنه ما برح



لوحة : « كاتدرائية روان فى الصباح » للفنان « كلود مونيه » ( ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦ ) رسمها عام ١٨٩٤ ، ومعروضة بمتحف أورساى بباريس .

مفتونا بسحر الأضواء، وما فتىء يجرى التجارب لتصويرها بواسطة الألوان.

وترجع لوحة «كاتدرائية روان» إلى عام ١٨٩٣ عندما شرع فى إجراء سلسلة من التجارب تعتبر الآن من أشهر ما تركه من لوحات، فهى الدليل المادى الملموس على صدق وجهة نظر التأثريين المتعلقة بتغير شكل الأشياء نتيجة لاختلاف الأضواء الساقطة عليها من ساعة إلى ساعة.

أقام تجربته الأولى فى حقل «حنطة»، فأقام حامل لوحاته وسط الحقل، وبدأ عند شروق الشمس، وقد تزود بعدد من اللوحات الفارغة، وأخذ يرسم المنظر، وكلما مرت ساعة استبدل باللوحة لوحة أخرى... وهكذا دواليك حتى غروب الشمس، فإذا جاء اليوم التالى عاد إلى نفس المكان وسط الحقل، وتناول لوحاته بالترتيب ليستأنف ما بدأه فى اليوم السابق. واستمر فى ذلك يوما بعد يوم، حتى أنجز رسم سلسلة اللوحات جميعاً، التى تصور كلها منظراً بعينه فى مختلف ساعات النهار.

ثم كرر هذه التجربة بنجاح أكبر فى العام التالى (١٨٩٤) فى سلسلة أخرى من اللوحات يبلغ عددها خمس لوحات رسمها مطلا من نافذة مرسم زميله «بيسارو» فى مدينة روان، فقد كانت نافذة المرسم تطل على واجهة

«الكـاتدرائيـة» . . وقـد رسم خمس لـوحـات لهـذا المبنى المعمـارى الشامـخ فظهـر وكأنـه ينبض ويخفق فى ضـوء الشمس . . وعند مشاهدة هذه اللوحة إلى جانب لوحة أو لوحتين من هذه المجموعة يدرك المشاهد بوضوح ويلمس عملياً مدى صدق نظرة التأثريين ومدى صـواب فكرتهم العلمية عن أثر تغير الإضاءَ على الأشكال .

وربما كان خير وصف لهذا الفنان ما قاله عنه «سيزان» :

«إن مونيه ليس إلا عيناً . . ولكن يالها من عين!» .

## كامى بيسارو

(١٨٣٠ - ١٩٠٣)

ولد «كامى بيسارو» فى «سانت توماس» بجزر الهند الغربية عام ١٨٣٠ ، وعندما بلغ الثانية عشرة أرسله أبواه إلى باريس للدراسة لمدة ثمانى سنـوات ، عاد بعـدها إلى مسقط رأسه ليعمل فى إدارة مصالح والده المالية ، ولكن «كامى» ألحَّ عـلى والده لكى يعـود إلى باريس ويـدرس الفن . . وفى عام ١٨٥٥ عندمـا بلغ الخامسـة والعشرين وافقه أبوه على تنفيذ رغبته ، فعاد إلى باريس ، وكان أول ما واجهه هناك مصادفة إفتتاح «المعرض الدولى للصناعـات الحديثة» الذى ضم جناحاً كبيراً للفن ، فشـاهد الشـاب

أعمال السابقين العظام من أعمدة الفن الفرنسى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وهم: «آنجر» و«ديلا كروا» و«كوربيه» و«كوروه».. وقد أعجب بلوحات «كوروه» وتحمس لها. وقد تأثر فى لوحاته للمناظر الطبيعية بما تتميز به أعمال «كوروه» من رقة وشاعرية، «فبيسارو» لم يخف أبداً إعجابه بألوان «كوروه» الناعمة المنغمة.

وبعد أن قضى فترة فى باريس أدرك أنه لا يستطيع الاستمرار فى تصوير المشاهد الاستوائية الباذخة التى تربى فيها - فى جزر الهند الغربية - من الذاكرة، بل عليه أن يدرس المناظر الطبيعية دراسة مباشرة.. وقد استفاد من نصائح فنانى المناظر الطبيعية الذين كانوا يقولون له دائماً: «يجب الذهاب إلى الحقول فإن ربة الوحى فى الغابات».

وقد شارك «بيسارو» فى المناقشات الحامية فى مقاهى باريس فى ذلك الوقت حول المذاهب الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية.. ولم تكن شخصيته الفنية قد نضجت بعد.

ورغم أنه نجح فى عرض إحدى لوحاته بمعرض «صالون باريس» الذى تنظمه «أكاديمية الفنون» الحكومية، إلا أن أعماله رفضت بعد ذلك عندما قدمها إلى «الصالون»



لوحة : « لعبة الكريكيت » للفنان كامى بيسارو ( ١٨٣١ - ١٩٠٣ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ومعروضة بمتحف محمد محمود خليل وحرمه .

عام ١٨٦١ ثم عام ١٨٦٣ . وهكذا وجد «بيسارو» نفسه ضمن صالون المرفوضين .

وفى خلال تنقله بين المراسم الفرنسية التقى فى الأكاديمية السويسرية بالفنان «كلود مونيه» ، الذى كان يصغره بعشر سنوات ، ورغم هذا التفاوت فى السن فقد توثقت أواصر الصداقة بينهما بفضل ولع كل منهما بالرسم فى الخلاء .

وفى عام ١٨٦٦ أقام «بيسارو» مرسمه بين التلال والمراعى فى قرية «بونتواز»، وفى هذا الجو الريفى بدأ يتخلص شيئاً فشيئاً من تأثير أسلوب أستاذه «كوروه»، وبدأ يكتشف الأسلوب التأثرى، وانجذب إلى استخدام السكين فى الرسم بدلاً من الفرشاة، فكانت لوحاته خشنة عنيفة، ولم يلبث أن تخلى عن هذا الأسلوب لأن حساسيته ورغبته فى تلمس الأشياء المادية كانت تدفعه إلى إنشاء لوحات أكثر تمثيلاً ووضوحاً وفيها ليونة ورقة.

وفى عام ١٨٦٩ نقل مرسمه إلى قرية بالقرب من الحدود الفرنسية الألمانية، واستمر فى عمله الذى أصبح تأثريا ورقيقا وكانت حساسيته بالمنظر الطبيعى واضحة.

وفى عام ١٨٧٠ أعلن «بيسارو» أنه حذف اللون الأسود من مجموعة ألوانه، وأنه كفَّ عن استخدامه تماماً، على إعتبار أن ما يصل إلى عينى المشاهد هو أضواء، بينما اللون الأسود يمثل الظلمة أو اللاضوء أو اللالون. وهكذا اقتصرت ألوانه على الأحمر والأصفر والأزرق ومشتقاتها المباشرة على اللوحة.

ولكن ما هى إلا شهور حتى قامت «الحرب السبعينية» فهرب «بيسارو» إلى إنجلترا، تاركاً مرسمه الذى حوله الألمان إلى محل للجزارة، وكانوا يستخدمون لوحاته ـ على

ما يروى ـ فى لف اللحوم وفرش الأرضية القذرة، وهكذا ضاعت ١٥٠٠ لوحة من أعماله فى تلك المرحلة المبكرة الهامة، ولم يعثر بعد عودته إلا على ٤٠ منها استطاع انقاذها.

ولكنه فى إنجلترا التقى بزميله «كلود مونيه» الذى كان هارباً من الحرب مثله، وسعدا بهذه الصحبة فى زيارة المتاحف والرسم فى الهواء الطلق واكتشافهما للفنانين الانجليزيين «جون كونستابل» و«تيرنر» اللذين تميزت أعمالهما بالاهتمام الشديد بالأضواء فى الطبيعة، ورسمها من خلال ألوان مباشرة بغض النظر عن واقعها الشكلى المعروف.

وعندما استقرت الأحوال فى فرنسا واستولى الجمهوريون على مقاعد الحكم . . عندئذ أخذ الرسامون يعودون الواحد تلو الآخر إلى باريس وضواحيها . . وعاد «بيسارو» إلى إقامة مرسم جديد فى قرية «بونتواز» . . وهناك جمع حوله مجموعة من أصدقائه الفنانين الذين اشتركوا سوياً فى عام ١٨٧٤ فى المعرض الأول لجماعة التأثريين.

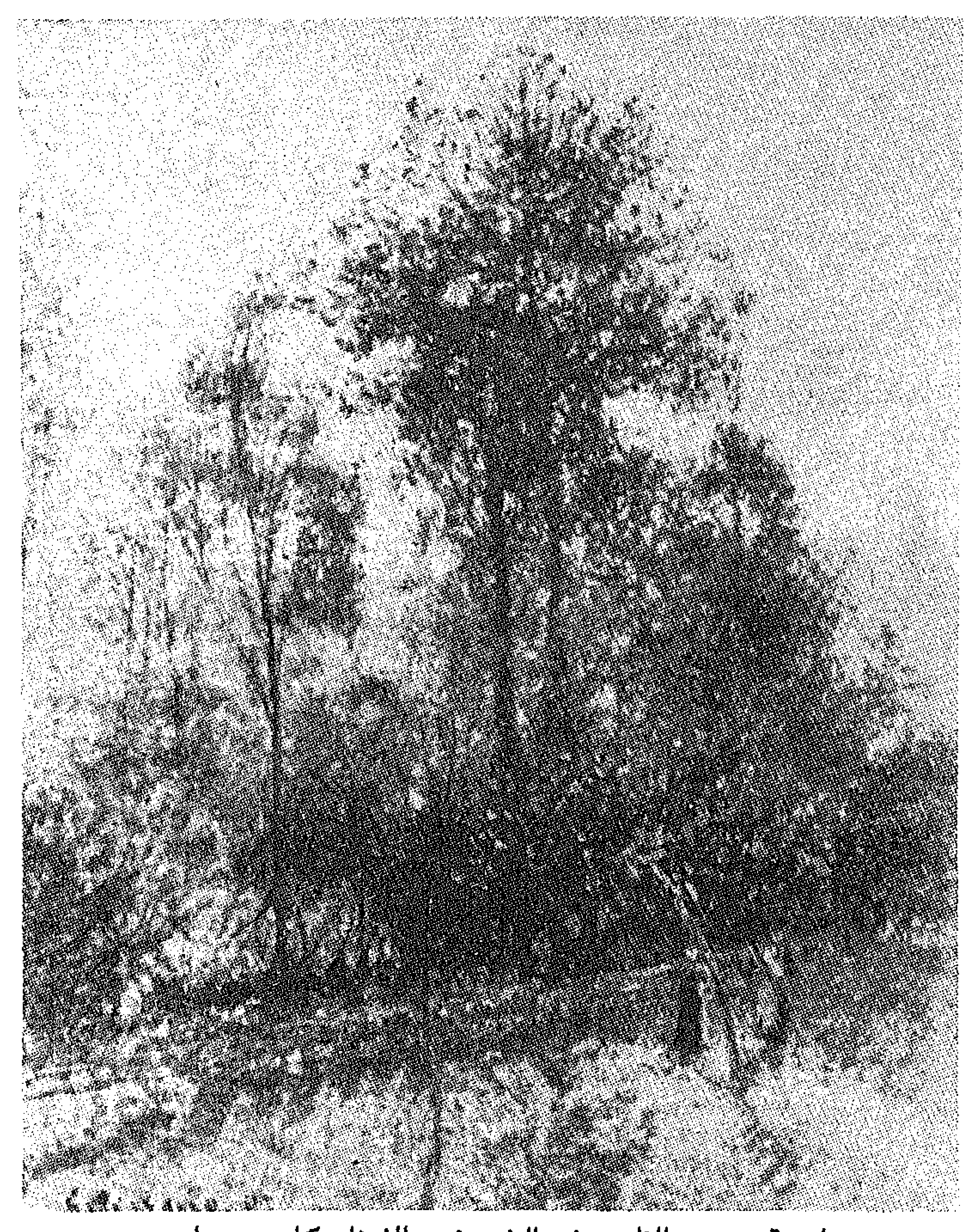
إن فن «بيسارو» يمثل بحق تاريخ المذهب التأثرى فى الرسم . . كما كان رقيقاً مع زملائه ومعاوناً لهم فى

الضائقات، وكان أشد التأثريين تواضعاً وتفتحاً للجديد، حتى أنه عندما بلغ سن السادسة والخمسين أقبل فى حماس الطفل على تعلم أسلوب الفنان الشاب «سيرا» لينهج على منواله، وهكذا أتبع الأسلوب التنقيطى أو التقسيمى أربع سنوات كاملة.

وهذا الأسلوب يقوم بتحليل ما يشاهده الفنان فى الطبيعة من ألوان إلى عناصرها الأولية المتمثلة فى ألوان الطيف، وبدلاً من خلطها قبل وضعها فى مكانها على اللوحة، أخذ يضعها مباشرة على السطح فى شكل لمسات صغيرة أو نقط متجاورة حتى تتولى عين المشاهد عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد، ولا يكتشف أنها مفككة محللة إلا إذا اقترب من الشكل وأمعن فى تفاصيله النظر.

وكان من شأن هذا الأسلوب التنقيطى أو التقسيمى أن يكسب الألوان مزيداً من التألق والنضارة والإبهار.

ولكنه عندما بلغ سن الستين أدرك أن هذا الأسلوب العلمى لا يتمشى مع طبيعته، لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير التلقائى عن أحاسيسه المباشرة، لكنه استفاد أكبر الفائدة من هذا التدريب، فقد تميزت لوحاته التى رسمها بعد هذه المرحلة بألوان أكثر صفاء، وبنيان أشد



لوحة : « بعد الظهـر فى الخـريف » للفـنان كـامى بيسـارو ( ١٨٣١ - ١٩٠٣ ) ، رسمـهـا عام ١٨٩٧ بألوان زيتـية على قمـاش مسـاحـتـهـا ٦٤ × ٥٦سـم ، من مـعـروضـات مـتـحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

صلابة وأكثر تحديداً من تلك التى رسمها قبل إعتناق التنقيطية .

ولم يكن «بيسارو» شديد التعلق باقتناص رعشات الضوء وحركته، وتغير ألوانه من ساعة لأخرى مثل زميله «كلود مونيه»، ولذلك اتسم أسلوبه التأثرى بطابع أقرب إلى الثبات والاستقرار، فالحركة فى لوحاته باطنية يحسها المتذوق لأعماله، وليست حركة ظاهرة يراها المشاهد العابر للوحاته . . وكان مولعاً متخصصاً فى رسم مناظر الريف والحقول والمروج والغابات، بأسلوب مشرق الألوان متين البنيان بالرغم من نبض لمساته .

وفى الفترة الأخيرة من حياته، ابتداء من عام ١٨٩٠ قام بعدة رحلات خارج فرنسا: إلى انجلترا وبلجيكا وهولندا، وداخل فرنسا: الى «الهافر» و«روان» فاتجه إلى رسم المدن والشواطىء والموانى . . ثم استقر بباريس حيث انهمك فى رسم مشاهدها وأنوارها المتلألئة . . وقد فاز بقسط وافر من الشهرة والتقدير فى السنوات الأخيرة قبل وفاته عام ١٩٠٣ .

● ● ●

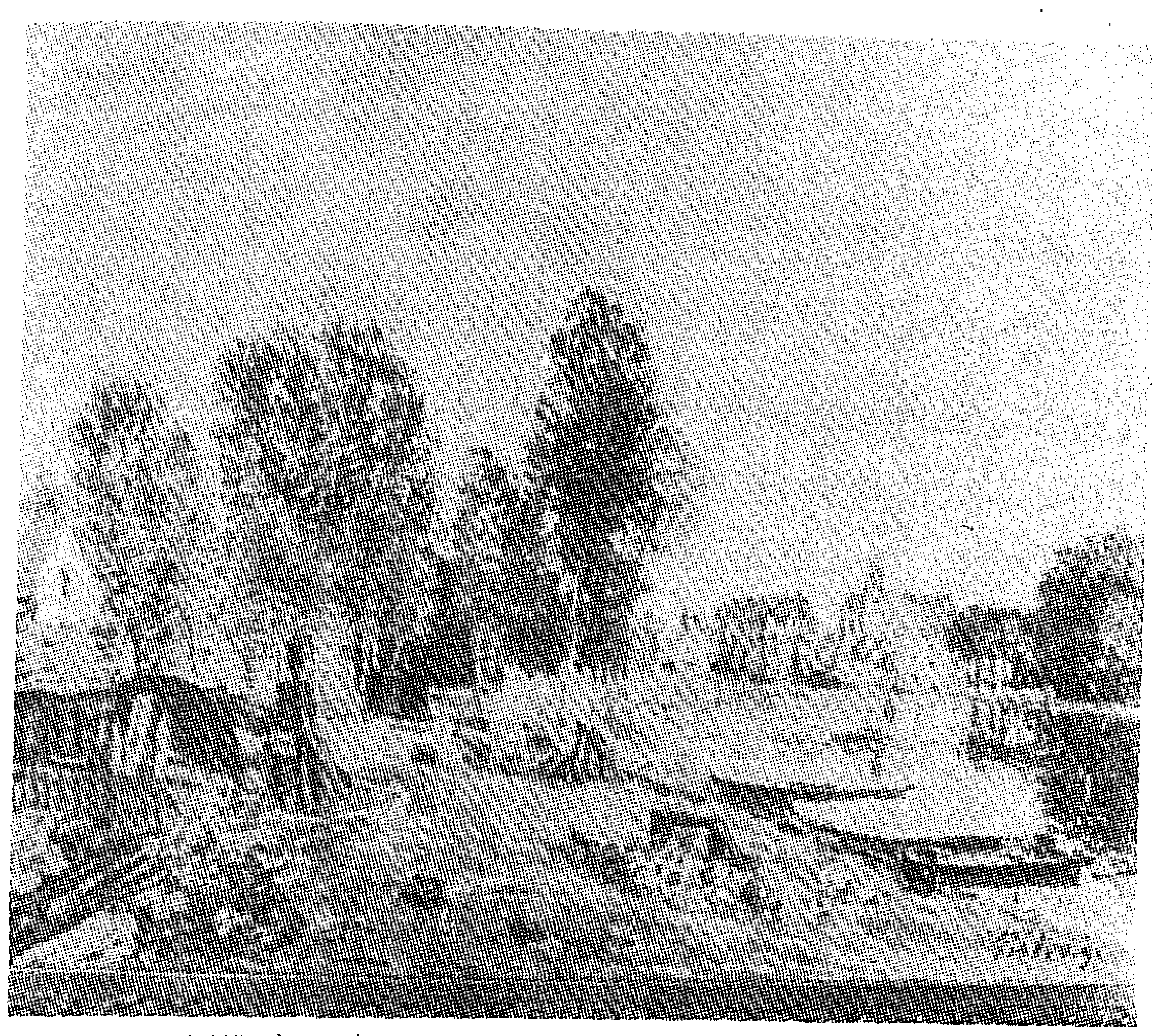
# الفريد سيسلى

(١٨٣٩ - ١٨٩٩)

كان الفريد سيسلى واحداً من أهم الفنانين المتميزين فى جماعة التأثريين، ولكنه كان الانجليزى الوحيد من بين أعضاء الجماعة، فقد ولد لأبوين انجليزيين بباريس وعاش بها طوال حياته. . ولم يسافر إلى لندن إلا مرات متباعدة ولفترات قصيرة. وقد التحق بمرسم الفنان «جليير» عام ١٨٦٢ فكان زميل الدراسة «لرينوار» و«كلود مونيه». . وقد شارك فى الثورة التأثرية على التقاليد الكلاسيكية. كما تأثر فى بداية حياته تأثراً شديداً بأسلوب «كوروه» الرقيق الحالم. .

كانت مشاعره تجاه الطبيعة مشحونة بالحب والعطف، فخرج يرسم فى الهواء الطلق، وكانت موضوعاته التى رسمها طوال حياته بغير ملل، هى الغابات، وشواطىء النهر، والجسور، ومناظر الأشجار، والمشاهد البعيدة للمدن. . مسجلاً الإختلاف فى الشكل مع تغير فصول السنة.

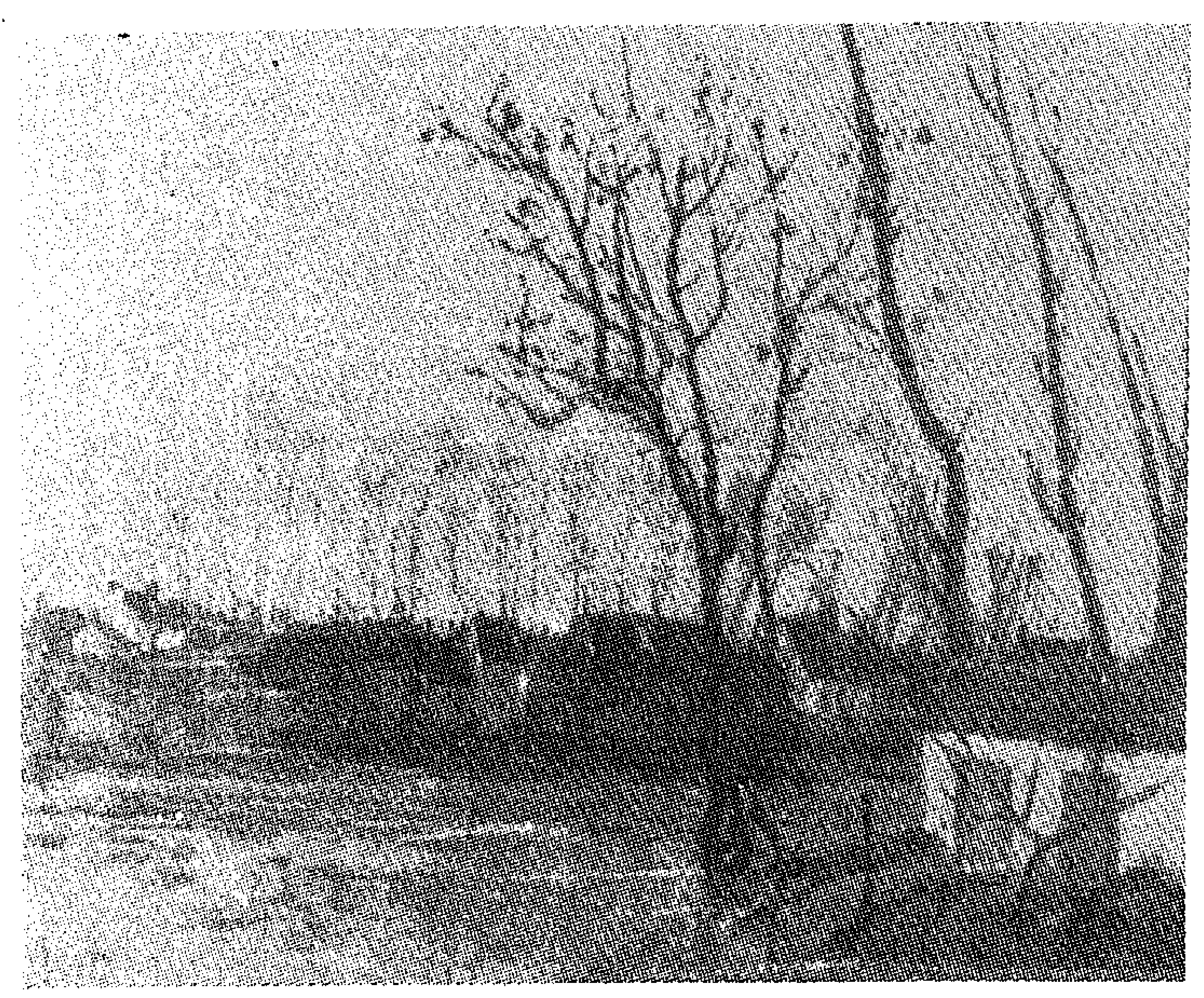
وقد سافر إلى لندن خلال اضطرابات ١٨٧١ بفرنسا، وهناك التقى بتاجر اللوحات «دوراند رول» الذى أقام معرضاً هاماً لأعماله هناك عام ١٨٨٣. . وقد تأثر الفنان



لوحة : « مخزن خشب » للفنان « الفريد سيسلى » ( ١٨٣٩ ـ ١٨٩٩ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٤٦ × ٥٨سم ، ومعروضة بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

بالمجموعة اللونية التى كان يستخدمها الفنان «كوربيه» ولكنه ابتداء من عام ١٨٨٥ وتحت تأثير تعاليم ومناقشات «كلود مونيه» اتجه إلى الأسلوب «التأثرى» بمعناه العلمى وظل وفياً له طوال حياته .

إلا أنه بقى فى الظل، وكان أقل فنانى جيله حظا من الشهرة والمجد فى حياته بسبب أصله الانجليزى، فقد كان



لوحة « شاطىء لوان فى موريه فى أواخر الخريف » للفنان الفريد سيسلى » ( ١٨٣٩ - ١٨٩٩ ) ألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٥٣ × ٦٥سم ، من متحف محمد محمود خليل وحرمه .

مشجعو الجماعة والنقاد يهملونه لهذا السبب، فعاش حياة تعيسة ومات فقيراً معدماً، رغم الثروة الفنية الهائلة التى خلفها . . ولكن المرارة التى أحس بها نتيجة جحود الناس لموهبته لم تجد طريقها أبداً إلى لوحاته الشاعرية الغنائية . . وقد مات عام ١٨٩٩ بعد إصابته بمرض السرطان فى رقبته . . وبعدها بدأ الالتفات إلى فنه وإلى موهبته ومكانته البارزة وسط التأثريين .

# التأثرية الجديدة

كانت الحركة التأثرية ذات تأثير مختلف على أعضائها، بل يمكن إعتباره تأثيراً متعارضاً، كانت لها قوة جاذبة وأخرى طاردة. . فمن بين الرسامين الذين ساهموا فى قيام هذه الحركة، من زادوا مع الزمن التصاقاً بها - مثل «كلود مونيه» و«كامى بيسارو» و«الفريد سيسلى»، ومنهم من دفعتهم هذه الحركة بعيداً عنها - مثل «رينوار» و«سيزان» و«ديجا»، ليدور كل منهم فى فلكه الخاص.

هذا إلى جانب اجتذابها عدداً من الفنانين الذين ظهروا فى أعقابها وأضافوا إليها وإلى أعمال روادها مزيداً من التعمق والابداع فى الأسلوب التأثرى، ونقصد هنا «بول سينياك» و«جورج سيراه» (١٨٥٩ - ١٨٩١) الذى تمادى

فى فصل الألوان على الطريقة التأثرية إلى حد تغطية اللوحة كلها بنقط صغيرة جداً من الألوان الصافية، وقد أصبح يعرف هذا الأسلوب باسم «التنقيطية» أو «التقسيمية» وقد قامت «التأثرية الجديدة» على استخدام القواعد والقوانين العلمية التى كشف عنها الفنانون التأثريون.

لقد عاشوا جميعاً فى ضائقة مالية مستمرة، وكانت لوحاتهم لاتباع. . وإذا بيعت فبأثمان ضئيلة للغاية، كانت أعمال «مونيه» تتراوح بين ٤٠ إلى ٥٠٠ فرنك، و«بيسارو» بين ٧ إلى ١٠ فرنكات، والتشجيع الوحيد الذى حصلوا عليه كان من تاجر اللوحات الذى اقتنع بأعمالهم رغم كل الهجوم عليهم والإعراض عن أعمالهم، وهو «دوراند رول» الذى التقى بكلود مونيه و«كامى بيسارو» فى لندن عام ١٨٧١، وشاهد أعمالهما واقتنع باتجاههما، واشترى أعمال عديدة من «كلود مونيه» كما رحب باستضافة وعرض أعمال «ادجارديجا» و«الفريد سيسلى» عام ١٨٧٢ ثم أقام معرضا لأعمال «بيير اوجست رينوار» ١٨٧٣. وأقام لهم عدة معارض جماعية استقبلت استقبالا سيئا من الجمهور، ثم أقام معارض فردية لأعضاء الجماعة: مونيه ورينوار وبيسارو وسيسلى عام ١٨٨٣ وأقام معرضا آخر لرينوار عام ١٨٩٢. . وبعد ذلك أقام لأعمال الجماعة معرضاً فى لندن

استقبل استقبالا باردا، ثم فى نيويورك عام ١٨٨٦، وهناك استقبلت لوحات المعرض (التى بلغ عددها ٣٠٠ لوحة) استقبالا حاراً، وكون «دوراند رول» ثروة طائلة من أعمال هؤلاء التأثريين. . فقد كان أول من اقتنع بنبوغهم وقامر على التنبؤ بمستقبل حافل لانتاجهم.

ونعود إلى الحركة التأثـرية ذات القـوة الطاردة لبعض روادها. . فبعد معرضهم الرابع الذى أقيم عـام ١٨٧٩ بدأت تدب بينهم عوامل الشقاق، وكان سبب هذا الشقاق تـطلع بعض أعضاء الجمـاعة لعـرض أعمالهم بمعـرض الصالون، الأمر الذى كان يحتم عليهم مقاطعـة معارض التأثريين. . هذا بالإضافة إلى سبب آخر هو تخطى أعضاء الجماعة مرحلة الشباب ونضجهم واتضـاح الاختلافـات الفردية بينهم.

وهكذا تخلف رينوار وسيزان عن الاشتراك فى معرض التأثريين الرابع، وتخلف معهم كلود مونيه عن الاشتراك فى المعـرض الخـامس الـذى أقيم عـام ١٨٨٠، وزاد عـدد المتخلفين فى السنة التالية عندما أقيم المعرض السادس.

وكان رينوار قد لقى نجاحاً فى صالون عام ١٨٧٩، فحفز هذا النجاح زميله «كلود مونيه» على تقديم لوحتين لصالون عام ١٨٨٠.

فى ۱۸۸۲ تمكن بعض الأصدقاء من لم شمل أعضاء الجماعة فلم يتخلف سوى «ادجار ديجا» و«بول سيزان». ومرت بعد ذلك بضع سنوات عجاف بسبب ما كانت تعانيه فرنسا حين ذاك من أزمة إقتصادية. فلما جاء عام ١٨٨٦، عاد التفكير فى إقامة معرض كامل (وكان هو آخر معارض التأثريين)، فاقترح «بيسارو» عندئذ دعوة اثنين من شباب الفنانين للاشتراك فى هـذا المعرض وهمـا «بول سينيـاك» (١٨٦٣ ـ ١٩٣٥) و«جـورج سيـراه» (١٨٥٩ ـ ١٨٩١) الذى أعجب «بيسارو» بنظرياته الدقيقة فى فصل الألوان عند وضعها على اللوحة.

وكان «بيسارو» أكثر التأثريين شغفاً بالتجديد، وقد توفى فى باريس عام ١٩٠٣، بعد أن حصل على التقـدير والشهـرة. وكان لهـذا الفنان، تـأثير كبـير على غيـره من الفنانين، خاصة أولئـك الذين تجـاوزوا حدود التـأثريـة وتعدوها، ونقصد بهم «سيزان» و«جوجان» و«فان جوخ».

ويرجع «لبيسارو» الفضل فى دفع «سيزان» إلى الرسم بين أحضان الطبيعة، وقد أخذ عنه «سيزان» قوة الاضاءة فى لوحاته وطريقته فى استعمال الألوان التى جعلها أساس أسلوبه فى بناء الصورة بدلاً من استخدام وسائل التجسيم المعروفة.

ومن المشاركين فى اتجاهات ما بعد التأثرية الفنانة «مارى كاسات» (١٨٤٥ - ١٩٢٦) وهى رسامة أمريكية عاشت معظم حياتها فى فرنسا، واشتركت فى معارض التأثريين، وقد تتلمذت على يدى «ادجار ديجا» الذى كان يشجعها ويعجب بفنها، وكان لها فضل كبير على الجماعة عندما حثت مواطنيها على شراء لوحات التأثريين وهم أحياء وساعدهم هذا على مواصلة الطريق . .

## بيير أوجست رينوار

(١٨٤١ - ١٩١٩)

ولد «بيير أوجست رينوار» فى «ليموج» بفرنسا عام ١٨٤١ . لأبوين من الطبقة الكادحة، فقد كان أبوه خياطاً، وكذلك جده . . فهو ينتمى إلى عائلة من الحرفيين . وقد انتقلت عائلته إلى باريس عام ١٨٤٥ وهو لم يتجاوز الرابعة من عمره، وعندما بلغ الثالثة عشرة كان يتحتم عليه فى هذه السن المبكرة أن يكسب رزقه بنفسه، فاختار أن يعمل فى مصنع للقيشانى كرسام على الأوانى مزخرفاً لمنتجات البورسلين والخزف، وهكذا بدأ حياته الفنية بزخرفة الأطباق بالزهور والثمار والحوريات والمناظر الطبيعية الرقيقة، على منوال الفنانين السابقين على عصره فى فرنسا .

وكان «رينوار» يريد أن يكون فناناً، فاعتاد أن يقضى وقت فراغه فى متحف «اللوفر» وغيره من متاحف باريس ومعارضها، مدخراً كل فرنك يستطيع الاحتفاظ به لكى يشق طريقه بنفسه بعد ذلك، فلما بلغ الحادية والعشرين قرر تكريس حياته للفن تكريساً تاماً، وكان قد بلغ من الحذق والمهارة فى صناعته مبلغاً لا يدانيه فيه أحد.

والتحق بمرسم أستاذ الفن «جليير» ليتعلم أصول فن التصوير الزيتى على الأسس الكلاسيكية. وهناك التقى بزملائه الذين اشتركوا معه فى تأسيس جماعة «التأثريين» الفرنسيين: «كِلود مونيه» و«ألفريد سيسلى» و«بازيل». وكان يرافقهم فى رحلاتهم للرسم عن الطبيعة فى الهواء الطلق، حيث ذهبوا سوياً إلى غابة «فونتينبلو»، وكان «رينوار» يتفوق عليهم جميعاً فى الرسم بسبب المهارة التى اكتسبها فى مهنته السابقة كرسام على الأوانى الخزفية، وقد شارك بأولى لوحاته فى «صالون باريس» عام ١٨٦٦. حيث كان متأثراً بالأسلوب الواقعى وبأعمال فنانى القرن الثامن عشر. لكنه فى عام ١٨٦٨ رسم أول لوحة تتضمن مميزاته الفنية التى عرف بها وميزت شخصيته فى الرسم بعد ذلك.

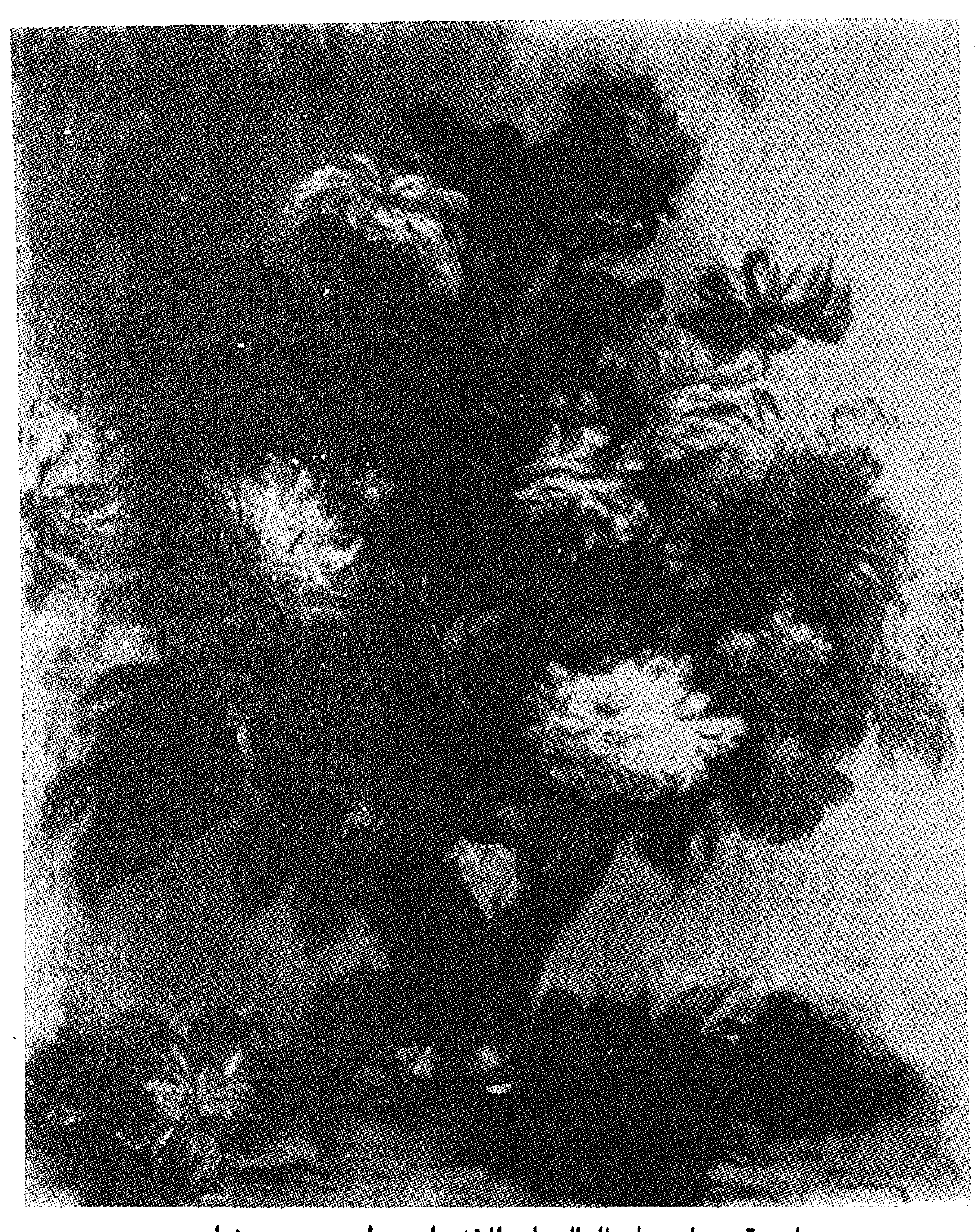
ومن الصعب أن نحدد اليوم هل كان «كلود مونيه» هو الذى اكتشف التأثرية أولاً وطبقها فى لوحاته أم سبقه فى

ذلك «رينوار» لأننا إذا قارنا بين أعمالهما خلال الفترة من عام ١٨٦٩ حتى ١٨٧٤ . لما استطعنا تحديد أيهما أسبق من الآخر فى إستخدام ألوان «قوس قزح» وحدها فى الرسم.

وفى عام ١٨٦٥ عندما بدأت نذر الحرب البروسية الفرنسية التحق «رينوار» بالجيش وظل مجنداً إلى أن انتهت الحرب، ولكن بمجرد أن وضعت الحرب أوزارها عاد إلى باريس مع بداية حكومة «الكوميون». وبعد أن استقرت الأمور عاد بقية الرسامين واحداً بعد الآخر ، وعاد هو وزملاؤه «سيسلى» و«بازيل» و«مونيه» إلى رحلاتهم للرسم على شواطىء نهر «السين» ثم على شاطىء البحر.

وقد تميز «رينوار» عن الآخرين بميله إلى تصوير الأشخاص، بينما إنصرف معظم زملائه إلى رسم المناظر الطبيعية، كما كان أشد إهتماماً بإشاعة البهجة فى لوحاته، فالألوان الصافية وتلألؤ الأضواء ليست عنده غاية فى ذاتها، وإنما وسيلة لبناء الشكل الذى يتميز فى لوحاته بالليونة والبهجة واللطف، بينما لم تعد المناظر الطبيعية عنده إلا حاشية بهيجة تحيط بما يرسمه من نساء وأطفال.

وكان «رينوار» قد لقى نجاحاً كبيراً فى صالون عام ١٨٧٩ مما دفعه إلى زيادة الاهتمام بدراسة أعمال أساتذة



لوحة : « ازهــار الداليــا » للفنـــان « أوجســت رينوار »
( ١٨٤١ ـ ١٩١٩ ) رســمت بالوان زيتـيـة على قـمــاش ،
ومساحتها ٦٥ × ٥٤سم ، ومعروضة بمتحف محمد محمود
خليل وحرمه بالجيزة .

الفن السالفين فى متحف اللوفر. . ثم سافر إلى إيطاليا لمشاهدة أثار «رافاييل» وروائع قصر الدوق.

لقد تأثر «رينوار» أكثر من غيره بالتصوير الفوتوغرافى فكانت بعض لوحاته عبارة عن مناظر مقتطعة بواسطة إطار اللوحة من منظر أكثر إتساعاً، تماماً كالصورة الفوتوغرافية التى تلتقط جزءاً من المشهد يحدده الاطار اعتباطاً. ولكن معظم لوحاته ذات تكوين متماسك. .

لقد استطاع أن يبيع لوحاته بسعر مائة فرنك للوحة الواحدة. . بمساعدة مقتنى اللوحات «فوكيه» والناشر «شاربنتين» وأن يشق طريق النجاح، وحفزه ذلك على الاستقلال والخروج تماماً على جماعة التأثريين، ووقف فى وجههم يعارض فلسفتهم الطبيعية. ويقول: (إن تعلم الفن لا يتأتى بتأمل الطبيعة، إنما بتأمل روائع الفن فى المتاحف).

وقد توطدت مكانة «رينوار» بعد أن أقام معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٨٨٣ ضم نحو ٧٠ لوحة من أبدع إنتاجه.

وكان فى وسع هذا الفنان عندما وصل إلى سن الثانية والأربعين، أن يستمر بقية حياته فى الرسم على نفس المنوال «التأثرى» الذى حقق له النجاح، ولكنه ما لبث أن خامره الشك فى قيمة هذا الأسلوب الذى يضحى بصلابة



لوحة : « ذات ربطة العنق البيضاء » للفنان « أوجست رينوار» ( ١٨٤١ ـ ١٩١٩ ) ، رسمت بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ١٧ × ٢٩سم ، من روائع متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

الأشكال ويفتتها من أجل إقتناص الضوء الساقط عليها . . فانتقل إلى مرحلة يطلق عليها اسم: «المرحلة الجافة». وفيها حاول إتباع تعاليم رائد الفن الكلاسيكى «آنجر» المتعلقة باعطاء الأولوية والهيمنة للخطوط بدلاً من الألوان فى فن التصوير. . وفى أعمال هذه المرحلة التى امتدت لخمس سنوات، نجده يعتنى أشد العناية بتحديد الأشكال وتجسيمها وتدعيم بنائها، على غير عهدنا به فى لوحاته التأثرية السابقة، التى تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط غلاله من الألوان الزخرفية الباهتة. ولكنه عاد عام ١٨٩٠ إلى أسلوب أقرب إلى «تأثريته» السابقة، بعد أن تغيرت ألوانه التى سادها الدفء، إذ يغلب عليها البنى والأحمر والبرتقالى. . وتتميز لوحات هذه المرحلة الأخيرة بأن معظمها يصور أجسام النساء، وتبدو الألوان وكأنها تتفجر بالأنوثة.

وقد إعتاد «رينوار» أن يقوم برحلات مختلفة داخل فرنسا وخارجها، ولكنه توقف عن السفر لما تدهورت صحته عندما أصيب بالروماتيزم ثم إلتهاب المفاصل إبتداء من عام ١٨٩٩. مما أدى إلى شلله طوال العشرين سنة الباقية فى حياته (توفى عام ١٩١٩). إلا أن هذا الداء بدلاً من أن يقعده عن العمل، حفزه إلى الانتقال لمرحلة جديدة



لوحة : « طفلة فى الحديقة » للفنان « أوجست رينوار » (١٨٤١ - ١٩١٩ ) ، رسمت بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة بمتحف أورساى بباريس .

تتميز بالعنفوان والقوة. فإذا كانت لوحاته التأثرية الأولى رقيقة كأنها العصافير المغردة ، فان مرحلته الأخيرة تذكرنا بضخامة التماثيل وجسامتها، هذا رغم أنه اضطر إلى ربط فرشاةالألوان بين أصابعه العاجزة عندما كان يرسم من فوق مقعده المتحرك.

ومع ذلك فليست كل أعمال «رينوار» تتمتع بتماسك التكوين، فهو لم يكن من المصورين «الهندسيين» الذين يقيمون بناء لوحاتهم على أسس محسوبة، إنما تتميز لوحاته بما يتوفر فيها من حساسية ورقة وألوان مبهجة، واهتمامه بتوضيح الإختلاف بين أسطح الأشياء المرسومة وملامسها، وعلى الأخص: الأجسام النسائية وتيجان الأزهار، فبشرة أجسام النساء والأطفال فى لوحاته نحس لها ملمساً «قطيفياً» يشبه ملمس أوراق الورد.. ونجده فضلاً عن ذلك قد صور ألوان الحياة اليومية ومرحها وخصائصها.

وتعتبر لوحة «فى الحديقة» التى رسمها عام ١٨٧٥. نموذجاً يعبر أفضل تعبير عن مرحلته التأثرية المبكرة. وتبلغ مساحتها ٨١ × ٦٥ سم وهى معروضة حالياً فى متحف «بوشكين» بموسكو وتعتبر من أجمل أعماله.

إنها تصور مجموعة من الشباب يستريحون فى مقهى من



لوحة : « فى الحديقة » للفنان « رينوار » ( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) ، رسمها عام ١٨٧٥ بالوان زيتية على قماش ، مساحتها ٨١ × ٦٥سم ، ومعروضة بمتحف بوشكين فى موسكو .

المقاهى المنتشرة بحدائق باريس.

ونجـد أن الخط الخـارجى، المحيط بمجمـوعـة الأشخاص المرسومين ووجوههم، يبدو مبهما ومتداخلاً مع الخلفية التى تصنعها أشجار الحديقة.. ومع هذا نلاحظ أن الفنان قد نجح فى إعطاء المشاهد تأثيرات شاملة ومختلفة لكل عنصر من العناصر المرسومة.. بحيث ندرك الأشكال إدراكاً غير محدد بطريقة قاطعة، والفنان يراعى الشفافيـة وانعكاسات الأضواء وخاصة الناتجـة عن اللون الأخضر العام فى الحديقة، ثم يتلاعب بالثغرات المضيئة التى تتخلل فروع الأشجار ويجعل هذه النقط المضيئة تسقط على الوجوه والملابس. فتعطى للفنان حرية التلاعب بها كلما اسقطها على أحد العناصر فتضىء ألوانه الرئيسّية فى بؤرة اللوحة فهى تعطينا الإحساس بأن الأضواء تتحرك وتتراقص فى المشهد الطبيعى المحيط بها، وكأنها ترديد لذلك الحوار الحى بين هؤلاء الشباب.

# إدجار ديجا

(١٨٣٤ - ١٩١٧)

اشتهر الفنان «ادجار ديجا» من خلال لوحاته المعروفة لراقصات الباليه. . ولكن بداية هذا الفنان كانت مختلفة تماماً. . فقد بدأ حياته الفنية بالاتجاه نحو أسلوب «الكلاسيكية الجديدة» وتخصص فى رسم «الوجوه الشخصية» بذكاء وإمتياز، وكان يجيد الرسم بالخطوط بمهارة غير محدودة. هذا بالاضافة إلى أنه يعتبر من بين المثالين الفرنسيين فى القرن التاسع عشر.

ولد «ادجار هيلير جيرميه ديجا» - وهذا هو اسمه الكامل - فى باريس عام ١٨٣٤ لأسرة من الطبقة الراقية. . فقد كان أبوه من رجال البنوك الأثرياء، وكان من المقدر للابن أن يواصل العمل فى مهنة والده وإدارة أمواله، ولكن «ديجا» أحب الفن من طفولته، وكان يرسم فى كراساته وكتبه المدرسية رسوماً لفرسان العصور الوسطى، ويسجل ما يجرى فى خاطره بالرسم. كان الحلم الذى يراوده هو أن يكون رساماً عندما يكبر، ولوعاً منذ صباه المبكر بالأدب والفن الكلاسيكى. فحصل على قسط وافر من الثقافة الممتازة.

وبعد ان اتم دراسته الثانوية، كان له مطلق الحرية فى توجيه حياته كما يريد، فالتحق عام ١٨٥٥ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، كتلميذ بمرسم الفنان «لويس لاموث» وهو من أتباع مذهب «الكلاسيكية الجديدة» التى تلقى تعاليمها على يدى رائد هذا المذهب الفنان «آنجر».

وكان «ديجا» من الذكاء بحيث يأخذ تعاليم أستاذه بتحفظ، ولا يتقيد بشىء، بل يصحح ما يتلقاه من توجيهات عن طريق الزيارات المتتالية لمتحف «اللوفر» وتأمل روائع أساتذة الفن القدامى، وقد قام بنقل عدد من لوحات كبار الفنانين الايطاليين فى تلك الفترة المبكرة من حياته.. ولم ينس «ديجا» طيلة حياته تلك النصيحة التى أسداها إليه أحد شيوخ الفن «الكلاسيكى» عندما قام بزيارة مرسم الفنان «آنجر» إذ قال له: (الخطوط يا بنى.. أرسم العديد من الخطوط، من الذاكرة أو من الطبيعة، تصبح فناناً عظيماً..).

---

لوحة: « وجه سيدة شابة » للفنان « ادجار ديجا ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ )، رسمها بألوان زيتية على قماش، ومساحتها ٢٦ × ٣٧سم، من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه. ◄



لكنه لم يستمر فى هذه الدراسة سوى عام واحد، سافر بعده إلى إيطاليا ليدرس أعمال الفنانين الايطاليين البدائيين «الاتـروسك» وأعمـال أسـاتـذة الـرسم «الفلورنسيـين» وغيرهـم من أمثال «بوتشيللى» و«ليوناردو دافنشى».

فى هـذه المرحلة إتجـه إلى رسم موضـوعات تـاريخية بالأسلوب المتبع والمفضل لدى الكلاسيكيين. . ونستطيع أن نلاحظ تأثره بأساتذة الفن الايطاليين مضافاً إلى ذلك ما كان يطلق عليه «ديجا» اسم «لمسـة حديثـة»، وذلك عن طريق اختيار نماذجه وموديلاته التى يرسمها من الواقـع، ورسمهم فى أوضاع حية تختلف عن الأوضاع الرسمية لدى الكلاسيكيين. وفى هذا ما يدل على اعتزازه بنظرته الذاتية وإحساسه بالتكوين وتقديره للحركة.

## فنـان الوجـوه الشـخصية

ولكنه أقلع بسرعة عن هذه البداية وإتجه إلى تصوير الوجوه الشخصية بكفاءة عالية، حيث تظهر فى لـوحاتـه الأولى قدرته على كشف الأعماق النفسية لمن يجلسون أمامه ليـرسمهم، وإحساس ذكى بـاللون مع تـأثيـرات رقيقـة للضوء. وكانت طريقته هى البدء برسم مجموعات كبيرة من التخطيطات عن الطبيعة، ثم يعيد صياغة الوجه بالألوان

نقلاً عن هذه «الاسكتشات» ومن الذاكرة. . وبعد فترة وجيزة أصبحت لمساته أكثر خفة وأصبح أكثر قدرة على الامساك بالوضع اللحظى أو «اللقطة» واختيار التعبير الأكثر تمثيلاً للشخصية، ذلك التعبير الذى نلمحه فى لحظة ثم يزول. وكان يختار من يرسمهم بنفسه ولا يقبل طلب كل من قصده ليرسمه. . كما أنه كان يتوقف عن العمل ويهجر اللوحة التى يحس أمامها بالضيق أو الملل. وكان يقول بجرأة للسيدة التى تطلب منه أن يرسمها: «نعم سأرسم لك صورة شخصية، ولكن ربما وضعت بين يديك صينية عليها فناجين القهوة، فتظهرين كخادمة بسيطة».

## الخلاف مع التأثريين

بعد عودة «ديجا» من إيطاليا تعرَّف على الرائد الفكرى للمذهب التأثرى فى فن التصوير «كلود مونيه» عندما التقيا مصادفة عام ١٨٦٦ فى متحف «اللوفر». . ونشأت بينهما صداقة حميمة أساسها الاتفاق فى الأهداف والاختلاف فى الوسائل. . كانت صداقة عاصفة أدت إلى نوع من التنافس والمباراة فى رسم الموضوعات المأخوذة عن الواقع. . «كلود مونيه» يرسم المناظر الطبيعية مع أصدقائه فى ضوء الشمس، و«إدجار ديجا»، يبحث عن الموضوعات التى لم

يطرقها فن التصوير من قبل مثل سباق الخيل، ومشاهد المقاهى الباريسية ومغنياتها، ثم النساء اللائى يغتسلن، أو يصففن شعورهن، مع تسجيل حركاتهن أثناء الاستحمام. كانت هذه هى الموضوعات المحببة إلى نفسه والتى تستهويه بسبب الأشكال الجديدة التى أدخلها لأول مرة فى فن التصوير الزيتى.

وفى يوليو عام ١٨٧٠ نشبت الحرب «الفرنسية البروسية» ، التى انتهت بعد ستة أسابيع باستسلام نابليون الثالث، وإعلان الجمهورية الثالثة. وقد جُنِّد «ادجار ديجا» للخدمة العسكرية، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه فى المعارك. وبعد عودته من الحرب وجد أن المجتمع الارستقراطى القديم قد تمزق وبحث عن موضوعات جديدة للرسم، حتى وجد ضالته فى دار الأوبرا ومدرسة تعليم الرقص «الباليه». . وبدأ يطبق أسلوب «التأثريين» فى التقاط تأثره بالضوء الصناعى بدلاً من ضوء الشمس فى الخلاء. . لقد وجد فى عروض «الباليه» تلك اللحظة التى لا تمسك، وومضة الضوء المتغيرة، وكان يقول لزملائه من التأثريين: «هناك فى الفن ما هو أهم من الاستسلام للطبيعة. . إن الفنان يقيم عمله الفنى بطريقة عقلية، ويتم



لوحة : « الكواءات ( عاملات كى الملابس ) للفنان « ادجار ديجا » ( ١٨٣٤ ـ ١٩١٧ ) ، رسمها عام ١٨٨٤ بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة بمتحف أورساى بباريس .

ذلك من خلال الملاحظة الدقيقة، ثم إخضاع الملاحظات للأسلوب . . » .

## أسلوبه فى رسوم «الباليه»

وقد أدى شغفه براقصات الباليه وحركاتهن إلى تغيير

مواد الرسم التى استخدمها. . كان يريد تسجيل ملاحظاته فى رسوم سريعة. . وأرادها ملونة. . فاتجه إلى ألوان الباستل (وهى أقلام تشبه الطباشير الملون). . وكان يعارض فكرة إهمال الخطوط فى فن التصوير، فاستطاعت ألوان الباستل أن تعطيه ما أراد من تحليل للضوء إلى ألوانه الأصلية فى خطوط ملونة، بدلاً من النقط الملونة عند «كلود مونيه» وزملائه.

كان عندما يستخدم الألوان الزيتية يضيف إليها كمية كبيرة من زيت النفط، حتى تبدو شفافة كالألوان المائية وغير لامعة كألوان «الجواش». . وكان من عادته أن يحدد الأشكال تحديداً واضحاً بالقلم الفحم، وعندما اتجه إلى ألوان «الباستل» تخلى عن قلم الفحم وابتدع أسلوباً خاصاً فى استخدام «الألوان المتكسرة»، التى يزحف بعضها على بعض وكأنها الأمواج الزاحفة، مما أكسب لوحاته شعشعة وتألقاً.

ثم إتجه إلى الجمع بين الألوان الزيتية وألوان «الجواش» و«الباستل» فى اللوحة الواحدة. . وأخيراً استخدم الباستل بمفرده، ولكنه كان يرطِّب أقلام «الباستل» بالبخار، حتى تلين وتصبح أشبه بالألوان الزيتية فى طراوتها ونعومة ملمسها، وقد وجد فى هذه المادة بما تتيحه

من تخطيط سريع ملون وما تتسم به من رقة وشفافية، خير أداة لتسجيل حركات راقصات الباليه اللاتى أولع برسمهن. إن الباستل أتاح له الرسم بينما هو يلون وأشبع شغفه بالبريق والألوان الأثيرية.

ولقد تأثر فنه بالرسوم اليابانية، والتصوير الفوتوغرافى الذى كان يمارسه كهواية إلى جانب الرسم بالألوان..

لقد تجددت رؤية ديجا عندما تطلع إلى تدريبات وعروض الباليه من المقصورات الجانبية العليا فى دار الأوبرا، فاختار زوايا للرؤية وأوضاع عجيبة. فكان يستقطع شرائح غير متوقعة لم يسبق معالجتها فى فن التصوير الغربى، وقد شجعه على المضى فى هذا الاتجاه، ما لاحظه من مميزات فى فن الحفر اليابانى الذى كان محوراً للحديث فى المجتمع الفنى بباريس، حتى احتل بؤرة الاهتمام وقتئذ. لقد تعلم «ديجا» من الفن اليابانى أن يقطع العناصر التى يرسمها قطعات فجائية عند الاطار لكى يوازن شكلاً بآخر، واعتبرت هذه الطريقة «بدعة» فى فن التصوير، إلا أنه كان يقيم تكويناته على حساب دقيق بالمليمتر.

أما التصوير الفوتوغرافى الذى كان قد اكتشف حديثاً فقد مارسه «ادجار ديجا» كهواية أرستقراطية، وتدرب على

استخدام الكاميرا، وتعلم منها مجموعة من الحقـائق التى تتعلق بتأثير الضوء على اللوح الحساس عندما يمر من خلال فتحة عدسة آلة التصوير الضوئى . . فقد اكتشف اللقطة المقربة، والخلفية غير المحددة الخطوط حـول البؤرة، ثم الجزء التفصيلى الحاد ، وقد استخـدم هذه الاكتشـافات استخداماً فنياً لتأكيد عنصر الإدهاش فى عمله الفنى وتأكيد طريقته فى اختيار الزاوية التى يرسم من خلالها المشهد. . ولكن يجب أن نتذكر أن «الفوتوغرافيا» كانت فى زمانه أداة بدائية جـامدة تنتـج صوراً غـير ملونة. . وقـد احتاجت «الفوتوغرافيا» إلى نصف قرن من الزمان لكى تلحق بفن «ديجا» .

وفى دراسـاته لـراقصات البـاليـه لم يكتف بـاختيـار اللحظات المكتملة الأداء على خشبة المسرح أثناء العرض، إنما أعاد صياغة مـلاحظاتـه على الفتيـات خلال فتـرات التـدريب، ولحظات الاجهـاد، واضـطراب الصغيـرات خلف الكواليس وهن فى انتظار إشارة الاستعداد للدخول أمام الجمهور.

---

لوحة : « راقصة باليه » للفنان « ادجار ديجا » ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ ) الوان باستيل على ورق ، بمتحف أورساى بباريس . ◀



## درس الباليه

فى البداية عندما اهتم «ديجا» بعروض «الباليه» فى أوبرا باريس كان يرسم تخطيطات عن الواقع أمينة وموضوعية ولكنها باردة. . لكنه خلال سنوات قليلة، وهى التي شهدت تحوله من إتباع الأسلوب «الكلاسيكى» إلى الأسلوب «التأثرى» فى الرسم، امتلأت لوحاته بعالم صاخب ملىء بالحركة له تأثير عميق على المشاهدين. . وقد استفاد الفنان من الامكانيات الواسعة التى منحتها له «الكاميرا»، وفتحت عينيه على أشكال عديدة ومبتكرة من الرؤ ية.

وإذا أخذنا لوحتيه «لدرس الباليه» ـ وقد رسم واحدة عام ١٨٧٤ والأخرى عام ١٨٧٦ ـ لأدركنا بوضوح كيف استفاد من اللقطة الفوتوغرافية، بل إن هاتين اللوحتين تدفعان إلى الاعتقاد أنه قام بالتقاط عدة صور لدرس الباليه، ثم نقل لوحتيه عن الصور الفوتوغرافية. . ولا يمنعنا من تأكيد هذا الاعتقاد سوى ما تخلف من رسوم وتخطيطات عديدة رسمها خلال فترة التحضير لرسم هاتين اللوحتين. وقد شارك باللوحة الأولى فى المعرض الأول للتأثريين الذى أقاموه عام ١٨٧٤ فى ستوديو المصور

الفوتوغرافى «نادار» بباريس.

إن الفنان هنا يتحرك بحرية تامة طولاً وعرضاً وقد جمع فى كل لوحة مجموعة متنوعة من التعبيرات فى تكوين متميز ومعقد، هو التكوين الطولى المفتوح كما فى رسوم اليابانيين، إن كل الحركات التى تمارس خلال التدريبات مسجلة هنا بالأسلوب الفوتوغرافى، الفنان يقطع الشخص بشخص آخر، مكوناً عمله من تتابع متراكم للأشكال المتداخلة بانسجام وأستاذية، لدرجة نحس معها أن الأشكال قد تماسكت مع بعضها البعض بذكاء فلا نعثر فى أى من اللوحتين على أدنى خلل أو ارتباك فى البناء الشكلى.

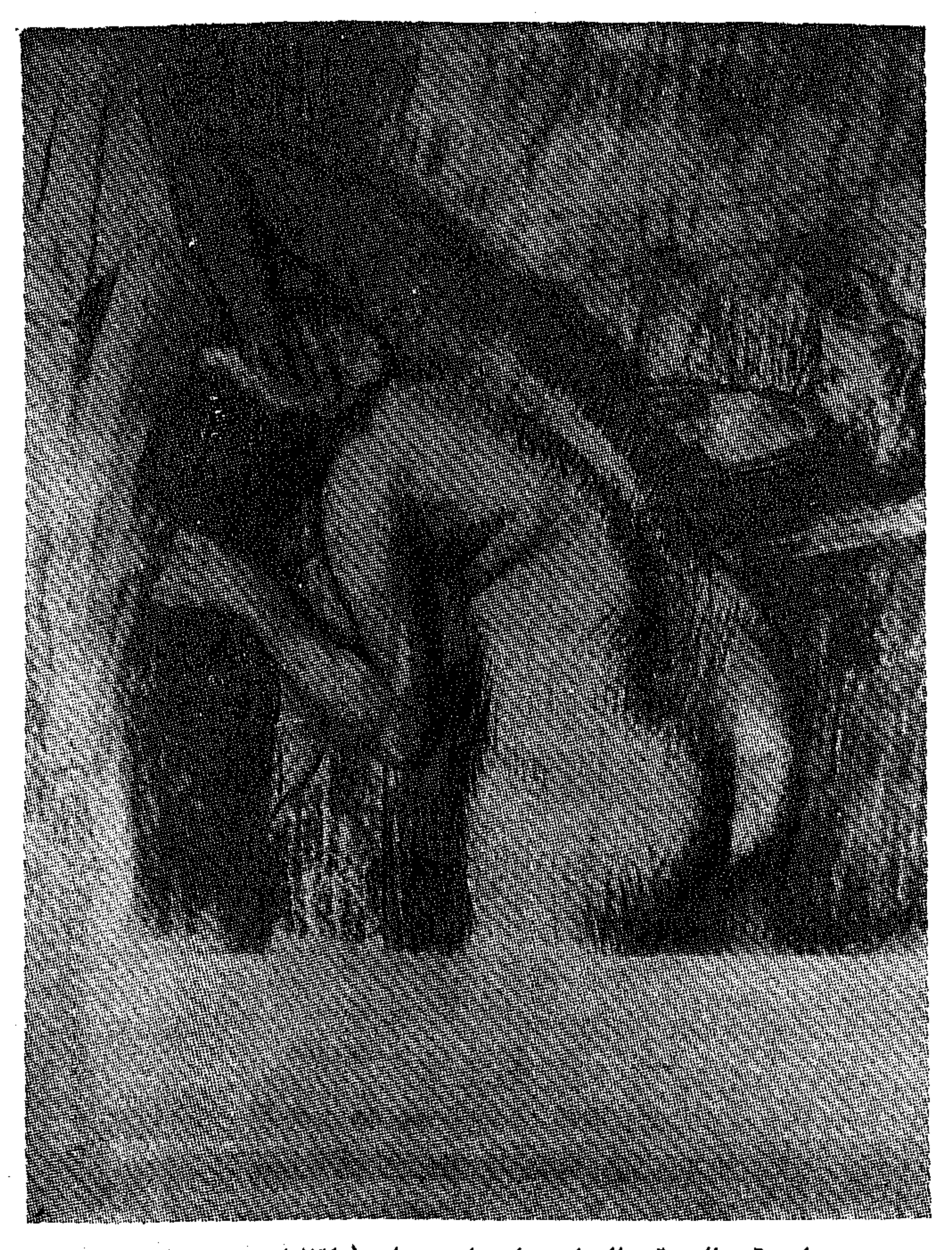
أما المنظور فهو يعطى إحساساً مسرحياً نتيجة لخطوط الأرضية التى تتعامد مع أجسام الراقصات الواقفات فى إحدى اللوحتين، فتعطى للمشاهد إحساساً بأن اللوحة أقل عرضاً وأكثر ارتفاعاً من الأخرى.. ونجد أن إيقاع الخطوط يستمر حتى الركن البعيد حيث تقف أمهات الراقصات الصغيرات يراقبن بناتهن فى هذا الفصل الدراسى.

لقد كان من أهداف الفنانين التأثريين الأساسية أن يحرروا فن التصوير الزيتى من القيود التقليدية التى كانت تحتم على الفنان تناول موضوعات تاريخية أو قومية هامة..

وكذلك قاعدة التكوين المتوازن . . وفى هـاتين اللوحتـين نجد أن الفنان استطاع أن يكون أكثر ثورية من التأثريين جميعاً عندما قدم، بأسلوب غير تقليدى، هذا العالم الحافل الذى لم يتصد لتقديم ما يماثله أى زميل من زملائه فى جماعة التأثريين . .

واللوحتان المتشابهتان فى التكوين ليس لأى منهما بؤ رة أو مقدمة تشغل الحيز الأساسى لها، وهناك تأكيد على مواقع الفتيات المنتظرات وكذلك المنظور الخاص بـالصالـة التى تشغلها الفتيات الراقصات فى مدرسة مسيو «بيرو» أستاذ الرقص.

إننا نحس كأننا اقتحمنا فجأة هذه القاعة بطريق الخطأ أو الصدفة فظهر أمامنا هذا المشهد، وقد اعتمد «ديجا» على مجموعة من الشخصيات المبهرة لتكون بديلاً «للبؤ رة» فى الفن الكلاسيكى وإن كل شخصية تضمها هاتين اللوحتين توجد لها اعداد كبيرة من الرسـوم الخطيـة والاسكتشات السريعة والدراسات التفصيليـة لكل حـركة مهـما كانت غريبة . . وعلى سبيل المثال نجد الفتاتين على اليسار، حيث تظهر إحداهما جالسة على كرسى البيانو المرتفع، وتظهر فى إحدى المشهدين وهى تحك ظهرهـا مما يـدل على معـرفة عميقة بالطبيعة الانسانية والحركات غير العاديـة للجسم



لوحة « الزينة » للفنان « ادجار ديجا » ( ١٨٣٤ ـ ١٩١٧ ) ، رسمها بألوان باستيل وفحم على ورق ، مساحتها ٩٦ × ٧٨سم ، من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

البشرى والتى لا يقدر عليها إلا أمثال أولئك الرياضيات القادرات على التحكم فى حركاتهن.

## ضعف بصره

لقد شارك «ديجا» فى المعرض الأول للتأثريين عام ١٨٧٤ رغم اختلافه معهم حول مسألتى التصوير فى الهواء الطلق، وقيمة الخط فى العمل الفنى.. وظل حتى عام ١٨٨٦ يبحث عن الخطوط المعبِّرة، التى زاد عرضها وأصبحت أكثر سلاسة، وقد تركزت كل جهوده فى حل مشكلة الجمع بين تسجيل الرؤية اللحظية أو اللقطة العابرة كما ركز عليها «التأثريون»، مع المحافظة على جوانب التصميم واستخدام الخطوط الحية المعبرة كما فى أعمال الكلاسيكيين.

وفى مرحلته الأخيرة إنغلق على نفسه عندما زاد ضعف بصره، وقاطع الدنيا محاولاً أن يجعل طريقته فى الرسم أكثر شفافية وخفة، فقد كان يريد أن يكون «تعبيرياً» بدلاً من أن يكون أستاذاً متمكنا من الرسم.

ولهذا إتجه إلى النحت بحماس، وانتج بضع مئات من التماثيل الصغيرة الخشنة التشكيل للخيول والنساء والمستحمات والراقصات، وكل تماثيله نجدها مشحونة



لوحة : « درس الرقص » للفنان « إدجار ديجا » ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ ) ، رسمها بألوان باستيل على ورق ، ومعروضة بمتحف التأثريين بباريس .

بطاقة حركية، وحيوية عظيمة فى الايقاع. لقد قام بدراسة أجسام النساء فى جميع الأوضاع الممكنة وهن ينحنين ويلوين جذوعهن أو يدرن على ساق واحدة. . وهكذا. .

وقد رسمهن وهو ينظر إليهن من أسفل ومن أعلى ومن مختلف زوايا الرؤ ية، فظهرن وهن يقفزن من الطست، أو يتمرغن على أريكة، أو يغتسلن أو يجففن أجسامهن ويمشطن شعورهن كل هذه الأوضاع فى حياتهن العادية، وكأنه تطلع إليهن من خلال ثقب المفتاح ـ على حد تعبير ديجا ـ دون أن يشعرهن بوجوده، فيتكلفن وقفة أو جلسة خاصة لإبراز مفاتنهن.

ولا نكاد نجد فناناً آخر، يبلغ ما بلغه «ديجا» فى القدرة على التعبير عن الحيوية الكامنة فى حركات جسم المرأة: رشاقة الراقصة التى أصبحت خفيفة كالفراشة، وطبيعية الحركة فى التواء جسم غانية وهى تجفف ظهرها، واختيال فتاة وهى تجرب قبعة جديدة. .

وعندما زاد ضعف بصره فى شيخوخته لم يستطع رسم الأشياء الصغيرة أو التفاصيل الدقيقة، واضطر إلى تضخيم كل شيء، وكانت مساحات لوحاته فى تلك المرحلة لا تقل عن متر ارتفاعاً، وكان يرسم بعصبية وعنف، واختفت الخطوط الرقيقة المحددة للأشكال، وظهرت آثار أقلام

الفحم محفورة بعمق في الورق لتنحت الشكل وتجسمه.

وكان ديجا هو الوحيد بين التأثريين الذى لم يعان من الاضطهاد، وكان أكثرهم حساسية، مع المرارة المتزايدة فى أعماقه، فقد كان سوداوى المزاج.. لم يتزوج.. رغم أنه كان لاذع النكتة، وظل مستقلاً عن أتباع «آنجر» وأتباع «ديلا كروا» وأتبـاع «سيزان»، وهم الـذين كانـوا يمثلون الاتجـاهات الـرئيسية الثـلاثة فى الفن قـرب نهاية القـرن الماضى وبداية القرن العشرين فى فرنسا. وعندما مات عام ١٩١٧ عن ثلاثة وثمانين عاماً، كان قد قـارب العمى، وأوصى بألا يقام موكب لجنازته ويكفى أن يقال لمـودعيه «لقد أحب الرسم حباً عظيماً»..

وبعد خمسة وثلاثين عاماً من وفـاته تـأكدت مكـانته كواحد من أكثر الفنانين أصالة وعظمـه من أبناء القـرن التاسع عشر.

## تولوز لوتريك

**(١٨٦٤ - ١٩٠١)**

ولد الفنان «هنرى دى تولوز لوتـريك» عـام ١٨٦٤ لأبوين ينتميان لأصل ارستقراطى عريق، فقد كانت أمه من سيدات المجتمع اللامعات، كما كان أبوه يحمل لقب

كونت وينفق وقته فى الصيد وتربية الخيل وغير ذلك من هوايات الأثرياء.

وقد التحق بمدرسة «الليسيه» فى باريس ولكنه لم يستطع الانتظام فى دراسته بسبب حالته الصحية العليلة فقد تعرض فى طفولته لحادثتين متتاليتين نتجت عنهما إصابة فى ساقيه منعتهما عن النمو، فعاش حياته قزماً مشوهاً.

وقد ظهرت مواهبه فى سن مبكرة وكان قد درس الرسم كالأمراء على يدى مدرس خصوصى من أصدقاء والده، وعندما بلغ الثامنة عشرة التحق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، وأظهر براعة فى استخدام أسلوب «التأثريين» فى التقاط أثر الأضواء المتغيرة عند سقوطها على العناصر المختلفة فى الطبيعة.. وقد تعرَّف فى ذلك الوقت على عدد من الفنانين الذين امتد حوا رسومه وساعدوه على اكتشاف حياة البوهيميين فى باريس بحى «مونمارتر» وكان من بين هؤلاء الأصدقاء الفنان «فنسنت فان جوخ»، وكانوا يترددون على ملاهى «ميرلتون» و«المولان روج» (الطاحونة الحمراء) حتى أصبحت بمثابة المنزل بالنسبة «لتولوز لوتريك»..

وقد تميزت رسومه فى هذه الفترة عن رسوم بقية الفنانين «التأثريين» بما تظهره من أعماق نفسية



لوحـة : « درس الغناء » للفنان « هنرى دى تولوز لوتريك » (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) ، رسـمـهـا بألوان زيتـيـة على خـشب ، مساحتها ٨٢ × ٧٨سم ، ومعروضة بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

للشخصيات التى يرسمهـا، كما كـان يختلف معهم حول مسألة رسم المناظر الطبيعية، وولعهم بالرسم فى الخلاء،

فقـد كان يعتقـد أن: «الأحمق وحده هـو الذى يستـطيع الاهتمام بمنظر طبيعى يخلو من الناس، ولا يمكن إلا لذى حسٍّ بليـد أن تحتمـل عينـاه ضـوء الشمس فى الأمـاكن المفتوحة» . . أما هو فقد كانت تجذبه أضـواء المصابيـح وحياة الليل، ولم يكن يلذ له غير تـأمل ومتـابعة النسـاء والرجال، ولكن ليس هؤلاء الذين يحافظون على هندامهم ومظهرهم المحترم، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعربدة من أقنعتهم المزيفة، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب.

وبعد بضع سنين تخلى عن هذا الأسلوب مقترباً من أسلوب وموضوعات «إدجار ديجا» لقد كان «تولوز لوتريك» معجباً بفن «ديجا» رغم أن معرفتهما اقتصرت على تبـادل التحية، ولكن يحكى عن «لوتريك» أنه صحب ضيوفه على العشاء ذات ليلة إلى مسكن أحد معارفه ليشاهدوا واحدة من لوحات «ديجا» . . وكان تعليقه على ذلك هو: «والآن أقدم لكم الحلوى بعد العشاء!».

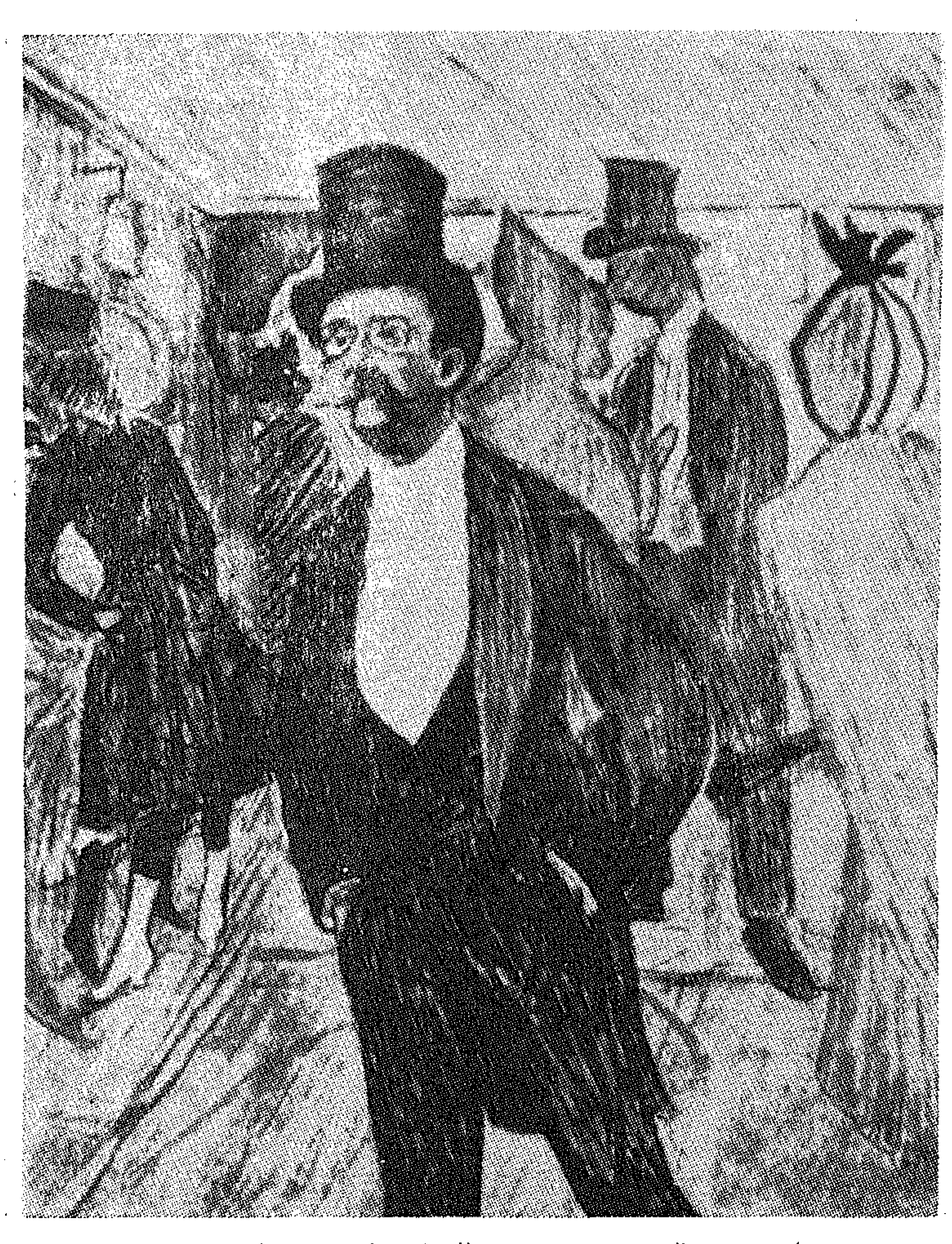
إن «ديجـا» هـو الـذى وجَّـه «لـوتـريـك» إلى رسم الـراقصات، وكـان «ديجا» يكبـره بثلاثـين عامـاً، ولكن «لوتريك» لم يظل مقلداً لأستاذه ومثله الأعلى، الذى كان يرسم راقصات الباليه غير المعروفات وقد ظهرن فى لوحاته



لوحة : « جون إفريل ترقص » للفنان « لوتريك » رسمها عام ١٨٩٢ بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة بمتحف أورساي بباريس .

من وجهة نظر المتفرج العابر، إنما إتجه «تولوز لوتريك» إلى رسم رواد الملاهى الليلية وهم أشخاص حقيقيون، رسمهم باستمتاع شديد بل وتعاطف وحنان واضحين، كما فى لوحته المعروضة حالياً بمتحف «اللوفر»: «جون أفريك وهى ترقص». إن الخطوط هنا تعبر عن الانفعال بالاضافة إلى الحركة، واللوحة تكشف عن جوهر الشخصية وعن آلامها وآثامها وأفراحها ومساخرها، ولقد اعتنى الفنان بالتفاصيل الصغيرة وقدمها من وجهة نظر صديق محب.

فإذا قلنا إن لوحات «ديجا» كانت تنطوى على نصيب أكبر من الفن فإن لوحات «لوتريك» تنطوى على نصيب أكبر من «الحياة» فقد كان «لوتريك» يبحث عن أصدقاء يصاحبونه وسط زحام الألوان والأضواء، ولكن ذوى الشخصيات المنحطة فى حياة ليل باريس فى التسعينات من القرن الماضى كانوا هم وحدهم الذين يقبلون مصادقته. وكانت «جون أفريل» هى واحدة من نجوم ملهى «الطاحونة الحمراء»، واستطاعت أن تأسره برقتها وسهولة انقيادها أمام أسلوبه الارستقراطى الولهان، وهو الذى كان على استعداد دائم للانجذاب نحو أى امرأة بسبب ما فى جسمه من تشويه. وقد رسم لها هذه اللوحة ذات مساء بالملهى.. وتوضح آثار حركة الفرشاة السريعة فى معظم



لوحة : « السيد فورساد » للفنان « لوتريك » ( ١٨٦٤ ـ ١٩٠١ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، ومعروضة بمتحف « ساوباولو » بالبرازيل .

أجزاء اللوحة مدى السرعة التى رسمها بها ليلتقط حركة الرقص، فهذه اللمسات تعتبر مقياساً للزمن الذى استغرقه فى الرسم. ولكن العناية الشديدة فى رسم وجه الراقصة توضح لنا مدى اهتمامه بالشخصية التى أمامه والتى وضعها وسط لوحة مليئة بالتفاصيل التى تبدو كمهرجان مزركش.

لقد عاش هذا الفنان فى الحانات الليلية حتى ارتبطت أعماله بأسلوب حياته ارتباطاً شديداً، وعبَّر عن الحياة البوهيمية أصدق تعبير. . ولم يكن واعظاً أو راغباً فى إصلاح حال هؤلاء الفاسقين ولكنه كان ـ رغماً عنه ـ مفتونا بمظهر هؤلاء الناس، يعيش حياتهم ويسجل ما يرى.

ولقد رسم «لوتريك» لوحاته الزيتية بالاضافة إلى اعلانات الملاهى والديكور والاعلانات المطبوعة على الحجر «ليتوجراف» ولكنه أدمن الخمر حتى كادت تقضى عليه. . ودخل مستشفى الأمراض العقلية فى «نيبلى» عام ١٨٩٦ ليتخلص من تأثير الكحول الذى تشبع به جسمه. .

وفى فترة إقامته بهذه المصحة رسم مجموعة كبيرة من التخطيطات للسيرك من الذاكرة.

وقد تأثر «تولوز لوتريك»، بالرسوم اليابانية المطبوعة، فيما يتعلق بتنسيق الأشكال، واختزال الأبعاد، وتقريب

بعض المناظر الهامة فى اللوحة إلى الأمام مع إخراجها من بؤرة اللوحة، غير أن هذا التأثر قد امتزج إمتزاجاً تاماً بموهبته الشخصية فى الرسم والتصميم، هذه الموهبة التى تجلت فى رسومه الملونة المطبوعة على الحجر. وقد ابتدع «لوتريك» أساليب جديدة فى هذا الميدان الأخير، كان لها فضل كبير فى إحياء هذا الضرب من الفن، وإقبال عدد من شباب الرسامين عليه.

ولكنه كان يشعر شعوراً باطناً بأن حياته لن تطول، فأراد أن يستهلك جميع قواه سريعاً قبل أن يحين الأجل. ولذلك نراه فيما بين سن الخامسة والعشرين والخامسة والثلاثين ـ وهى مرحلة نضجه الفنى ـ ينتج ما لا يكاد يحصى من الرسوم واللوحات والاعلانات الليتوجرافية، وإنها لتتميز جميعاً بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضاض الصواعق، وبتلك الألوان اللاذعة المذاق التى لايكاد يباريه فيها رسام آخر.

وتوفى عام ١٩٠١ بين أحضان أمه بعد أن أصابته نوبة عصبية حادة وهو فى السابعة والثلاثين من عمره.

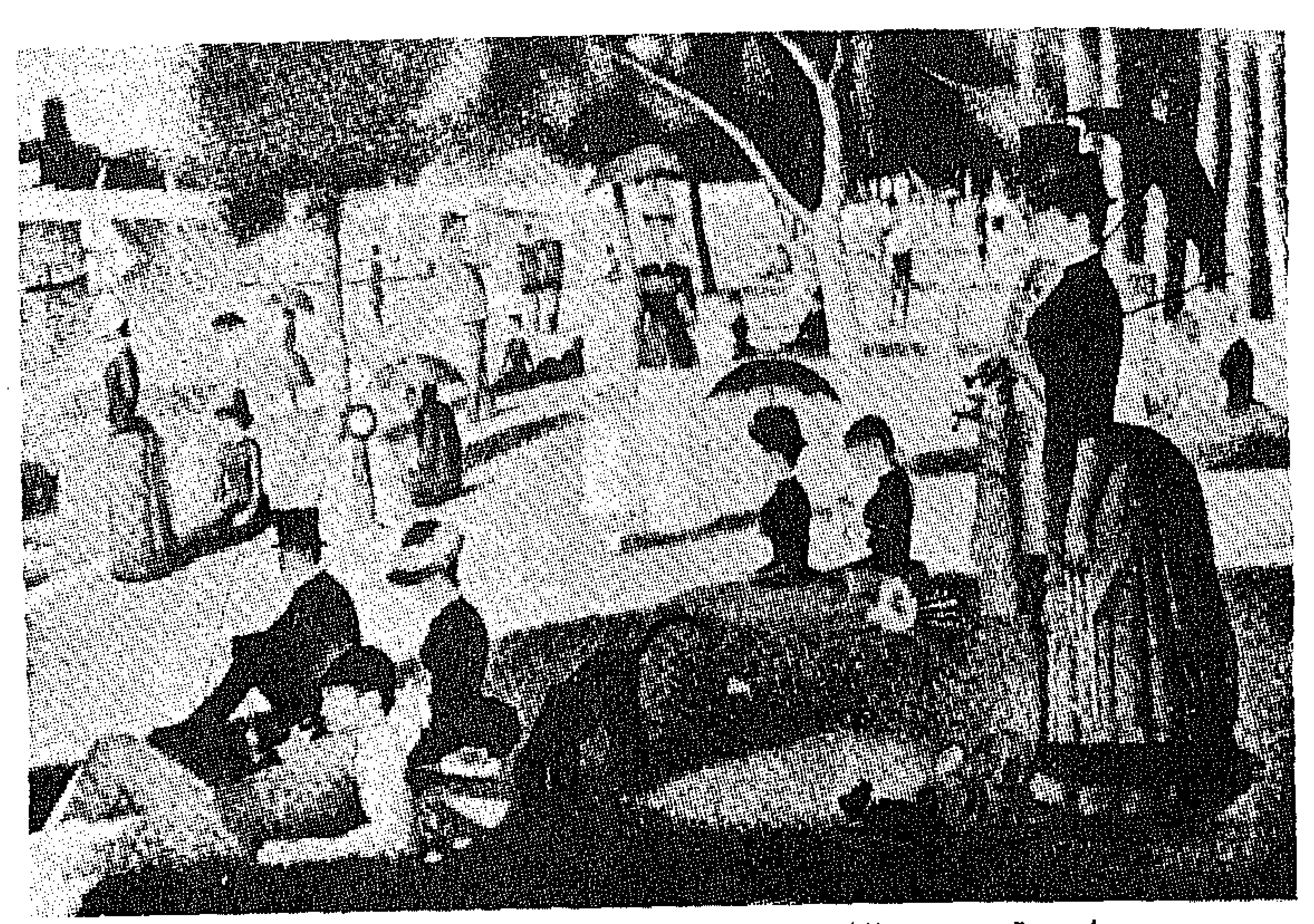
• • •

# جورج سيراه

(١٨٥٩ - ١٨٩١)

استغـرق الفنان الفـرنسى «جورج سيـراه» فى رسم لوحته الرائعة الكبيرة المسماة «بعد ظهر يوم الأحد فى جزيرة « لاجراندجات » ، لمدة تزيد عن عامين . . فقد بدأها عام ١٨٨٤ ولم يتمهـا إلا فى ١٨٨٦ . . وخلال تحضيـره لهذه اللوحة رسم ٣٨ دراسة بالألوان الزيتية و٢٣ رسماً تحضيريا بـالخطوط ، وهى معـروضة الآن ضمن مقتنيـات معهـد الفنون فى شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية ، بينما تنتشر اللوحـات التحضيريـة والرسـوم فى العديـد من المتاحف الأمريكية والأوروبية .

ولا يرجع السبب فى طول الزمن الذى استغرقه الفنان فى رسم هـذه اللوحة إلى العـدد الكبـير من الـدراسـات والتخطيطات التحضيرية فقط ، وإنما أيضاً للأسلوب الذى اتبعــه فى رسمهــا ويسمى بــالأسلوب «التنقيــطى» أو «التقسيمى» . فهى عبارة عن ملايين النقط الصغيرة الملونة المتجاورة وكل نقـطة فيها تتكـون من لون نقى من أحـد الألـوان الأساسيـة الثلاثـة : الأحمر والأزرق والأصفـر ، بالاضافة إلى نقط أصغر حجماً من أحد اللونين الأبيض أو الأسـود . أمـا الألـوان المختلطة الخضـراء والبنفسجيــة



لوحـة : « يوم الأحـد فى حـديقـة لا جـراند جـات » للفنان «جـورج سـيـراه» ( ١٨٥٩ ـ ١٨٩١ ) رسـمـهـا عـام ١٨٨٦ بألوان زيتيـة على قـمـاش ، ومـعروضـة فى مـعـهد الفنون بشيكاغو .

والبرتقالية، وكذا التدرجات اللونية، فقد حرص الفنان على أن يترك المشاهد ليحققها بنفسه عندما تتداخل هذه النقط المتجاورة أمام ناظريه، وتمتزج فى عملية «فيزيائية» داخل شبكية كل عين تنظر إلى اللوحة. . ونفس الشىء يحدث عند تصويرها وطبعها مصغرة ، حيث تتقارب هذه النقط الملونة وتتداخل وتمتزج، فتظهر الألوان المختلطة التى قصد إلى تحقيقها الفنان دون أن يضعها بحالة مختلطة على

لـوحته. ولم يكن بحـاجة إلى نـور النهار أثنـاء رسم هذه اللوحة ـ مثل التأثريين ـ لاختيار ألوانه، لأنـه فى لوحـاته التحضيرية حَسَبَ كل لون بدقة.

ولهذا تُعتبر هذه اللوحة ذات مكانة خاصة فى تاريخ فن التصوير الزيتى الحديث، وفيها يتمثل أسلوب هذا الفنان «التنقيطى» وموهبته الفذة فى أكمل صورها. . فقد كـان يعمل بدقة شديدة وببطء، مع صبر لا ينفد، ليلاً ونهاراً، وفق خطة محكمة: من أجل إثبات نظرية علميـة فى عالم الألوان والأضواء. وأطلق على هذا الأسلوب فى تاريخ الفن اسم «التأثرية الجديدة» ومثل هذا الحساب العلمى الدقيق فى الفن يكبت الجانب العاطفى ويمنع الفنان من التعبـير بطريقة تلقـائية عن إحسـاساتـه المباشـرة وهذا مـا يعيب «التأثرية الجديدة».

ولد «جورج سيـراه» فى باريس عـام ١٨٥٩، وكان والده يعمل خادماً فى المحكمة، ولم يكن بين أفراد عائلته من سبق له الاشتغال بالفن. . ومع هذا اختار دراسة فن التصوير الزيتى عندمـا بلغ سن التاسعـة عشرة، والتحق بمدرسة الفنـون الجميلة، حيث أمضى عامـين كاملين فى دراسة الأسلوب التقليدى فى الرسم على يدى أستاذ بارع من أقطاب الاتجاه «الكلاسيكى الجديد». .

ثم راح يتدرب على الرسم بالخطوط لمدة عامين آخرين من سنة ١٨٨١ حتى ١٨٨٣ . . فى تلك الفترة كان «جورج سيراه» يسعى إلى اكتشاف أسرار الجمال فى أعمال الفنانين السابقين عليه أمثال «فيرونيز» و«آنجر» و«يوجين ديلا كروا». حيث كان يعتقد أن دراسة ونقل الروائع الفنية القديمة المعروضة بمتحف اللوفر، ستجعله يتوصل إلى اكتشاف أسرار الجمال فى تلك اللوحات، وكانت تشغله قضية استخدام الألوان المتضادة مع تحقيق التوافق بينها فى نفس الوقت. ولم يكن يحس بالضجر من هذا النوع من التعليم وما يتطلبه من مران ممل متواصل، بل على العكس، لقد اتفقت هذه الدراسة مع طبيعته المثابرة الرزينة، وتفكيره المنهجى العلمى المرتب، بل اتجه إلى التوسع فى دراسة الطرق المختلفة فى فن الرسم وعلم البصريات وكيمياء الأصباغ .

وتثبت هذه اللوحة أن الفنان لم يهتم بالألوان وحدها، كما فى لوحات أقطاب المذهب «التأثرى» أمثال «كلود مونيه» و«أوجست رينوار» وغيرهما ممن حرصوا على نقل مظهر الأشياء من خلال تسجيل انعكاس الأضواء الساقطة عليها، مع تحليل هذه الأضواء إلى عناصرها اللونية الأولية التى تتبدى لنا فى ألوان «قوس قزح» .

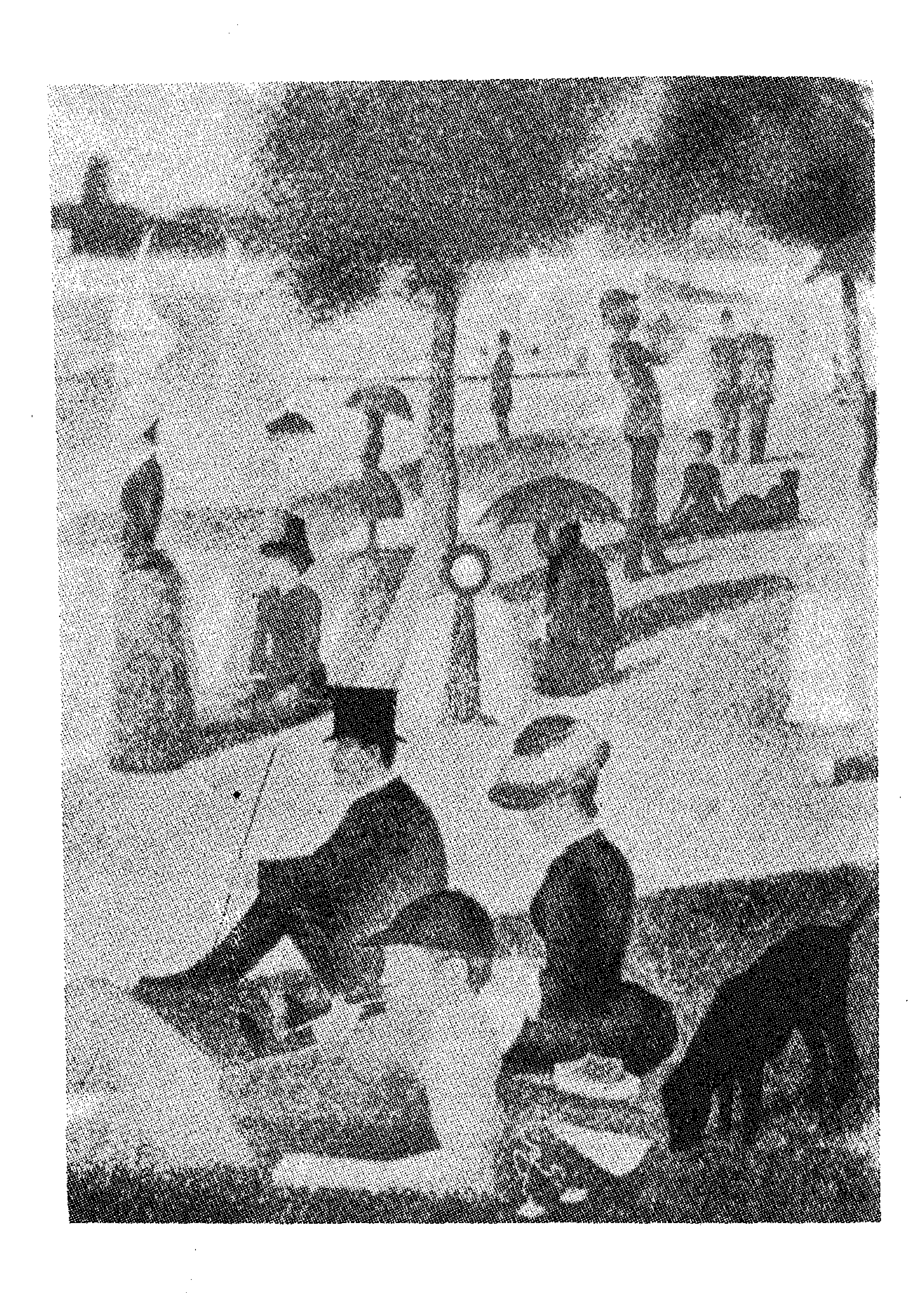
ورغم اعتماد «المذهب التأثرى» على الجانب العلمى فى تحليل الأضواء إلا أن لوحات التأثريين تفتقد إلى تماسك البناء، وتبدو الأشكال التى يرسمونها خفيفة وأقل استقراراً مما هى فى لوحات الفنانين السابقين عليهم من الفنانين الكلاسيكيين.

ولهذا اعتنى «جورج سيراه» بعمق المنظر، أى البعد الثالث الذى كان التأثريون قد أغفلوه تماماً، وإن كان يظهر إلى حد ما فى لوحاتهم بوصفه نتيجة حتمية لتسجيل الأضواء والظلال، بينما كان هذا الفنان فى «تأثريته الجديدة» يحسب بالمليمتر مكان كل نقطة صغيرة من اللون فى تحديده لأوضاع الأشخاص والأشياء بالنسبة إلى بعضها البعض فى (جوف) اللوحة، حتى يُتاح لعين المشاهد أن تنظر إلى «عمق» المنظر، متنقلة من القريب إلى البعيد، ومن البعيد إلى الأبعد، ومن الأبعد إلى الأكثر بعداً، حتى تختفى الأشكال فى أعماق الأفق.

وهكذا أعاد «سيراه» إلى الأجسام كثافتها، بعد أن أوشكت على الإفلات من أيدى التأثريين، بسبب حصر اهتمامهم فى نقل الصورة السطحية العابرة التى تتراءى

---

◄ جزء تفصيلى من لوحة « يوم الأحد فى الحديقة » للفنان «جورج سيراه» المرسومة عام ١٨٨٦ .



للعين عند اللمحة الخاطفة. وقد نجح «سيراه» فى ذلك دون التضحية بشىء مما فى ألوان «التأثريين» من رونق وبهجة.

إلا أن الكثافة التى تتميز بها الأجسام فى لوحات «سيراه»، قد اقترنت بتفكيك هذه الأجسام وتفتيتها إلى جزئيات من الألوان. وكان «سيراه» يعارض مذهب التأثريين فيما يتعلق بالتلقائية على إعتبار أنها لا تصلح إلا للرسوم التخطيطية السريعة، فكان ينسق الأشكال والخطوط فى لوحاته تنسيقاً دقيقاً بحيث ينسجم كل عنصر منها مع غيره من العناصر انسجام النغمات فى اللحن الموسيقى.

ومع هذا فقد كانت رسومه فى المرحلة الأولى تتصف بالدقة الكلاسيكية كما برع فى اللوحات التخطيطية المرسومة بأصابع اللون الأسود (الكونتية).. وقد تقدم بإحدى لوحات تلك المرحلة إلى صالون باريس، فعرضت بهذا المعرض الحكومى السنوى فى عام ١٨٨٣ وكان صاحبها لم يتجاوز بعد سن الثالثة والعشرين.

ولكنه عندما بدأ تطبيق أسلوبه «التنقيطى» فى أولى لوحاته الزيتية الكبيرة «المستحمات»، وتقدم بها إلى الصالون عام ١٨٨٤، فإن لجنة التحكيم رفضت عرضها

على الفور. فأعلن الحرب على تلك اللجنة، وراح يدعو ضد دكتاتورية «أكاديمية الفنون» وتعنتها، واشترك مع زميله «بـول سينياك» ـ الـذى ساهم معـه فى ابتداع التنقيـطية ومذهب التأثـرية الجـديدة ـ تحت قيـادة الفنان «أوديلون ريدون» فى تأسيس جماعة «المرفوضين» التى بدأت من ذلك التاريخ فى تنظيم «صالون» سنوى آخر يستطيع أن يعرض فيه أى فنان، بدون لجان تحكيم وبلا تحكم، وأطلقوا عليه اسم «صالون المستقلين» الذى يقام سنوياً فى باريس حتى الآن. وقد عرض «سيراه» لوحته المرفوضة «المستحمات» فى المعرض الأول لهذه الجماعة.

ورغم ما قوبل به «صالون المستقلين» من الاستنكار من جانب النقاد والسخرية من الجمهور، إلا أن لوحة «جورج سيراه» لفتت نظر واحد من كبار النقاد فى ذلك الوقت هو «فيلكس فينيون» الذى أدرك مـا فى أسلوب «سيراه» من قيمة فائقة، فانبرى للدفاع عنها وعن صاحبهـا من ذلك الحين حتى أقنع الجميع بقيمته وأهمية أعماله.

أما جماعة «التأثريين» التى تكونت عام ١٨٧٤، فقد بدأت تدب بين أعضائها عوامل الشقاق والتفرق رغم أن الجمهور الفرنسى كان قد بدأ يتعاطف مـع إتجاههـا بعد

مرور عشر سنوات على إنشاء الجماعة، ولكى يواجه زعماء «التأثرية» ظروف الخلاف بين أقطابها اقترح أحدهم ضم «جورج سيراه» و«بول سينياك»، اختارهما من بين عشرات الاتباع والمقلدين الذين أقبلوا على ممارسة الرسم بالأسلوب «التأثرى» كما ابتدعه «كلود مونيه» و«رينوار» وزملاؤهما.

وقد عرض «سيراه» لوحته الكبيرة «بعد ظهر يوم الأحد بجزيرة لاجراندجات» عام ١٨٨٦ فى المعرض الثامن والأخير لجماعة «التأثريين»، وأعلن بذلك مولد التأثرية الجديدة أو ظهور التنقيطية والتقسيمية فى فن الرسم.

وقد بلغ ولع «سيراه» بدقة التحليل والقياس إلى الحد الذى دفعه لوضع قواعد ثابتة لوقع الألوان المختلفة على النفس، وأثر اتجاهات الخطوط فى استثارة الانفعالات، ومن بين هذه القواعد: «ان البهجة تتحقق من الألوان الناصعة الدافئة، والخطوط الصاعدة إلى أعلى من خط الأفق. أما الهدوء فيتحقق بتوازن درجات الألوان الباردة والدافئة مع الخطوط الأفقية فى اللوحة. بينما الكآبة تتسبب من الألوان القاتمة الباردة والخطوط الهابطة إلى أسفل من خط الأفق.

إلا أن وفاة «سيراه» الفجائية فى ٢٩ مارس ١٨٩١ وهو لم يتخط بعد سن الثانية والثلاثين قد منعته من استكمال عمله الأخير «السيرك» الـذى يعرض حـالياً ـ كـما تركـه ناقصاً ـ فى متحف الـتــأثــريــين .

## بول سيزان

**(١٨٣٩ - ١٩٠٦)**

يطلق عادة على الفنان «بول سيزان» لقب «إمام الفن الحديث»، ذلك لأنه فتح الطريق بأعماله لمـذاهب الفن المتعددة والمتتالية التى تعاقبت بعده.

ولد «سيزان» عام ١٨٣٩ فى بلدة «اكس ان بروفانس» بجنوب فرنسا قرب الحدود الايطالية وكان والده قد أنشأ تجارة ناجحـة للقبعات جنى منهـا ثروة طـائلة جعلته من أصحاب البنوك الأثرياء، وقد أراد الأب لابنه أن يخلفه فى إدارة البنك. . ولكن «بول سيزان» قاوم رغبة أبيه وأصر على الاتجاه للفن.

بعد أن اتم دراسته الثانوية فى بلدته ـ حيث صـادق زميل الدراسة «إميل زولا» ـ بدأ يدرس الحقوق نزولاً على رغبة والده. . ولكنه فى عام ١٨٦٠ هجـر هذه الـدراسة نهائياً وراح يمارس هواياته الثلاث: كتابة الشعر، وعزف

الموسيقى، والرسم. وفى العام التالى ١٨٦١ سافر إلى باريس حيث التحق بالأكاديمية السويسرية، وهى معهد أهلى كان يفتح أبوابة لكل من يريد أن يدرس الرسم، وقد التحق به «سيزان» ليعُدَّ نفسه لاجتياز اختبار القبول بمدرسة الفنون الجميلة (البوزار) بباريس.

وعاش الفنان الشاب مع «إميل زولا» فى مسكن واحد، كما تعرف فى الإكاديمية السويسرية على الفنان «بيسارو» ورافقه فى تسكعه على مقاهى باريس، ورغم أنه كان يرسم باستمرار إلا أنه فشل فى الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة عندما تقدم للاختبار، فعاد إلى بلدته «اكس أن بروفانس» بعد أن ملأه اليأس والتشاؤم وعدم الثقة فى نفسه وفى قدرته على الرسم، ورضخ لرغبة والده، فعمل معه فى البنك وظل عاما كاملا وكل صلته بالحياة الثقافية والفنية فى فرنسا عن طريق الرسائل التى كان يتبادلها مع صديقه «إميل زولا».

وقد كتب فى إحدى هذه الرسائل يقول «إن سيزان الموظف، عندما يتطلع خلف مكتبه بالبنك يرى أن مستقبله فى شىء واحد هو الفنان الرسام».

والواقع إن «بول سيزان» هو نموذج فريد للفنان الذى يفتقر إلى الموهبة، ولكنه يعوض هذا الفقر فى الموهبة



لوحة : « طبيعة صامتة » للفنان « بول سيزان » ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) ، رسمها بين عامى ١٨٩٥ و١٩٠٠ بألوان زيتية على قماش ، رمعروضة بمتحف التاثريين بباريس .

الفطرية بالذكاء والفكر وممارسة الفن كعلم بدلاً من ممارسته عن فطرة . . حتى استطاع أن يكون إمام الفن الحديث، ورائده الأول.

كانت له شخصية غريبة الأطوار، مملوءة بالضجر وعدم الاستقرار ورغم أنه لم يقاسِ من الفقر، إلا أنه كان يعانى دائماً من الصراع الداخلى من أجل إحكام السيطرة على أطراف أصابعه حتى تطاوعه وتتدرب على رسم

«ما يريد» بدلاً من الرضوخ لرسم «ما يستطيع» . . وقد اتسم مسلكه من البداية بالتناقض الشديد، فيبدو تارة منكمشاً هياباً، وتارة أخرى حاداً فظاً . . وكان يشعر ـ وهو فى باريس ـ بالحرج الشديد بسبب طابعه الريفى عندما يكون بصحبة الباريسيين المهذبين، فكان يتعمد المبالغة فى سلوك مسلك البوهيميين.

عجينة اللون، بل كان فى لحظات الهياج ـ على ماروى شهود العيان ـ يتناول حفنات من عجائن الألوان، ويبسطها بيده مباشرة على سطح اللوحة، وأحياناً كان يبلغ به الأمر أن يملأ ملعقة كبيرة بعجينة الألوان ثم يلطخ بها لوحته تلطيخاً . .

وكان يتخذ فى البداية من الفنان «الرومانتيكى». «يوجين ديلا كروا» مثله الأعلى، إلا أنه كان يستخدم السكين بدلاً من الفرشاة فى وضع الألوان على لوحاته وكان يفرط إفراطاً شديداً فى تحميل «سكينه» كميات هائلة من

وفى لوحاته الأولى، كان يبالغ فى استخدام اللون الأسود، الذى كان يبسطه على اللوحة فى طبقات سميكة، وكانت مواضيعه تتصف بعاطفية جامحة مقبضة، وبعض لوحاته بلغ من السخف مبلغاً عظيماً.

وعاد إلى باريس فى نهاية عام ١٨٦٢ وهو على هـذه الحال، محاولا الالتحاق للمرة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة دون جدوى، فواصل تردده على الأكاديمية السويسرية، حيث تـوطدت عـلاقته بـالفنان «بيسـارو». . فقـد كـان «بيسارو» هو الوحيد القادر على مجادلته فى آرائه وتليين عناده وتشبثه بما سبق أن أعتنقه من آراء. . فى تلك الفترة تعرَّف على أقطاب المذهب التأثرى وتحمس لفن «ادوار مانيه». . وفى عام ١٨٧٥ اصطحب «سيـزان» صديقـه «زولا» إلى معرض «الصالون» عدة مرات حيث شاهد لوحة «أوليمبيا» التى أثـارت سخط المجتمع الأرستقـراطى فى باريس. . وأنصت «زولا» لحديث «سيزان» عـما يجرى فى التحضـير لمعـرض «الصالـون» وتوزيـع جوائـزه من دسائس، ومـا يتصف به المشرفون على إعداده من فساد ثم شرع فى نشر سلسلة من المقالات، يحمل فيها حملة عاتية على الصالون، مدافعاً عن «إدوار مانيه» أمجد دفاع، غير أن هذه المقالات لم تلبث أن توقفت فجأة، بسبب ضغط رجال أكاديمية الفنون الفرنسية على صاحب الجريدة.

أما «سيزان» فقد ظل يلاقى الهجوم مرة والتجاهـل مرات لمدة أربعين عاماً تقريباً. . وكان كلما ضغطت عليه باريس عاد إلى المكان الذى تربى فيه والذى يتفق مع مزاجه

الخاص. . وعندما نشبت الحرب السبعينية أقام بالقرب من مرسيليا يرسم مشاهد الطبيعة، وبعد الحرب فضّل أن يبقى بعيداً عن باريس واختار صحبة الفنان «بيسارو» فى منطقة «ايفروس». . وتحت تأثير «بيسارو» اتجه إلى التأثرية عندما دفعه صديقة إلى أحضان الطبيعة، فبدأت ألوانه تقل قتامة وينتشر فيها الضوء وتكتسب الشفافية وأصبحت رقيقة. أما عقله المنظم فقد جعل منه فناناً مفكراً، وبدأ يسعى إلى أسلوب علمى ورؤ ية بنائية مؤ سسا لوحاته على فكرة تحقيق التماسك ومتانة البناء فى الفن التأثرى.

ولقد اشترك «سيزان» مرتين فقط فى معارض «التأثريين» الأولى عام ١٨٧٤ فى معرضهم الأول، وكان أكثرهم حظاً من هجوم النقاد. . والمرة الثانية عام ١٨٧٧ فى معرضهم الثالث وكانت عبقريته قد بدأت تظهر. . ولكن أحداً لم يلتفت إليه. فقد اكتشف اللون الرمادى المضطرب الناتج عن اهتزازات مجموعة من الظلال، واكتشف، « اللون السائد » الناتج عن تأثير الهواء الممتد بين عين المشاهد والمنظر الذى يتطلع إليه، ثم الأضواء المنعكسة الأخرى التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند التقاط التأثر المباشر بالمنظر.

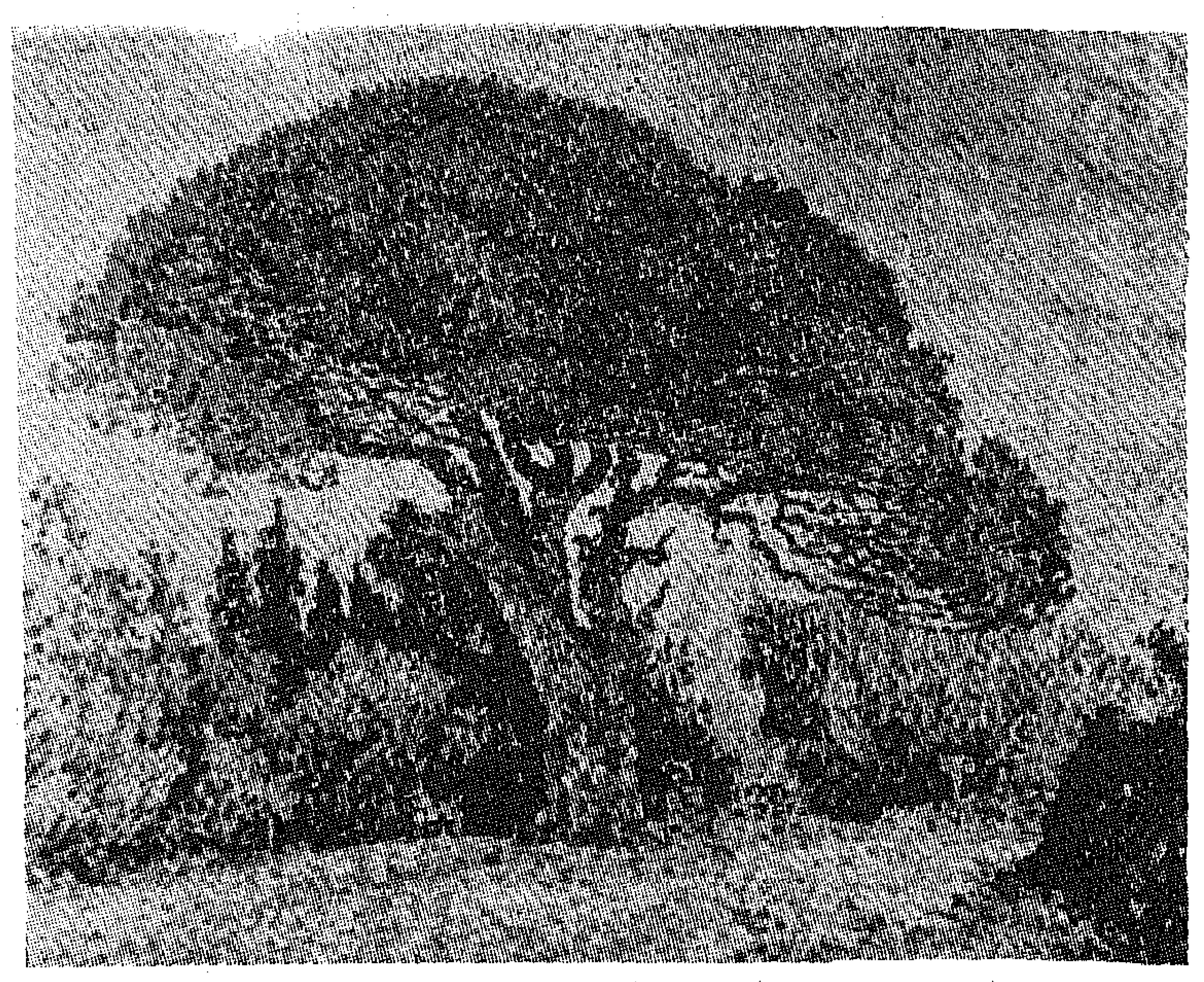


لوحة : «مجرى ماء عند جبل سان فيكتوار » للفنان « بول سيزان» (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) رسمها فيمابين عامى ١٨٨٥ ـ ١٨٩٥ ، مساحتها ٩١ × ٧٢ سم ومعروضه بمتحف بوشكين بموسكو .

وقد سار «سيزان» خطوة أبعد من تأثرية «كلود مونيه» عندما حرص على تفادى ما يحدثه التقاط تأثـرات الفنان بالضوء من تفكك فى بناء اللوحة وتحلل لعناصرها . . لقد اتجه إلى الاهتمام بالجانب المعمارى والبنائى للوحاته حتى وهو يفكك الأضواء إلى ألوان لتمزجها عينى المشاهد عند الرؤ ية . . وهو يقول فى ذلك: «لقد أردت أن أجعل من التـأثـريـة فنـاً متينـاً بـاقيـاً كـروائــع الفن التى تضمهـا المتاحف . . ».

وقد انتقل بعد ذلك إلى مـرحلة تُعتبر أسـاس الفن «التكعيبى» ونقطة الانطلاق لفنون «الشكل» التى توالت فى القرن العشرين بعد اختفاء الموضوع واهمال المضمون فى لوحات الرسامين . . فهو الذى أطلق جملته الشهيرة: «إن كل ما فى الطبيعة ينطوى على صورة الاسطوانة أو الكرة أو المخـروط . . . انظر فى الـطبيعة إلى الاسـطوانـة والكـرة والمخروط ، واضعاً كل شىء فى مكانه الناسب من المنظور، بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعاً نحو نقـطة مركزية . . . ».

وفى عام ١٨٩٥ استطاع تاجر اللوحات «فولار» أن يجمع ١٥٠ لوحة من أعماله ، فقد زار «اكس ان بروفانس»



لوحة : «منظر» للفنان بول سينياك ، رسمها بالاسلوب التنقيطي .

وأعلن بين الاهالى أنه مستعد لدفع ١٥٠ فرنكاً ثمناً لكل لوحة من لوحات «سيزان» فانطلقوا يبحثون فى كل مكان عن هذه اللوحات التى كانت مهملة فى بيوتهم.

ولقد كانت لوحة «مجرى ماء عند جبل سان فيكتوار» واحدة من تلك اللوحات التى أنقذها «فولار»، وقد اشتراها منه القنصل الروسى فى باريس وأرسلها إلى بلده ولهذا فهى معروضة حالياً فى متحف «بوشكين» فى موسكو.

إنها تمثل أسلوب «سيزان» فى الرسم أحسن تمثيل، فقد رسمها بين عامى ١٨٨٥ ـ ١٨٨٧ بعد أن نضج أسلوبه الفنى وأصبحت له شخصية متميزة محددة الملامح.. فهى مرسومة بالألوان الزيتية على قماش، ويبلغ ارتفاعها ٩١ سنتيمتراً وعرضها ٧٢ سنتيمتراً.. وهى واحدة من مجموعة لوحات رسمها الفنان لجبل «سان فيكتوار» حيث نلمح فى خلفية اللوحة اجزاء من هذا الجبل الذى يمتد محتضنا قرية «سيزان» فى الجزء الغربى من فرنسا، وتكسو جانبه الأشجار بشفافيتها والتى تتصل قممها بزرقة السماء.

إن ألوان هذه اللوحة قد بُنيت على درجات لاعد لها من الأخضر والازرق مع الظلال الصفراء، ولهذا فهى نموذج يوضح أفكار «سيزان» حول الضوء وضرورة رسم ما يدركه العقل بدلاً من الاقتصار على ما تراه العين.. إن كل مميزات فن «سيزان» تتمثل فى هذه اللوحة رغم اهتمام المتحمسين للمذاهب الفنية الحديثة بلوحاته التى رسمها للطبيعة الصامتة.

أما نهاية «سيزان» فيروى عنه إنه كان يتمنى أن يموت وهو يرسم، وقد كادت تتحقق هذه الأمنية، فقد مات فى

أكتوبر عام ١٩٠٦ بعد أربعة أيام من سقوطه مغشياً عليه بسبب الاعياء الشديد لأنه ظل يرسم عدة ساعات تحت المطر . . .

## فان جوخ

**(١٨٥٣ - ١٨٩٠)**

يعتبر «فنسنت فان جوخ» أشهر فنانى القرن الماضى على الإطلاق فى وقتنا الحالى . . وقد حققت لوحاته أعلى رقم فى ثمن الأعمال الفنية عندما قفزت فى المزادات من ٣٨ مليون دولار إلى ٥٢ ثم إلى ٨٢ مليون دولار.لقد استطاع أن يحظى باحترام وتقدير الجمهور ومؤرخى الفن ونقاده فى كل مكان، وتحتل أعماله مكاناً بارزاً فى متاحف موسكو ولينينجراد . .

فى أمريكا تضطر الشرطة إلى التدخل من أجل تنظيم حركة المرور أمام القاعة أو المتحف الذى يقيم عرضاً للوحات الفنان «فان جوخ» بسبب تزاحم الناس وإقبالهم على مشاهدة أعماله . وتنتشر صور لوحاته فى طبعات متلاحقة كما تواصل المطابع إصدار طبعات متتالية من الكتب عنه .

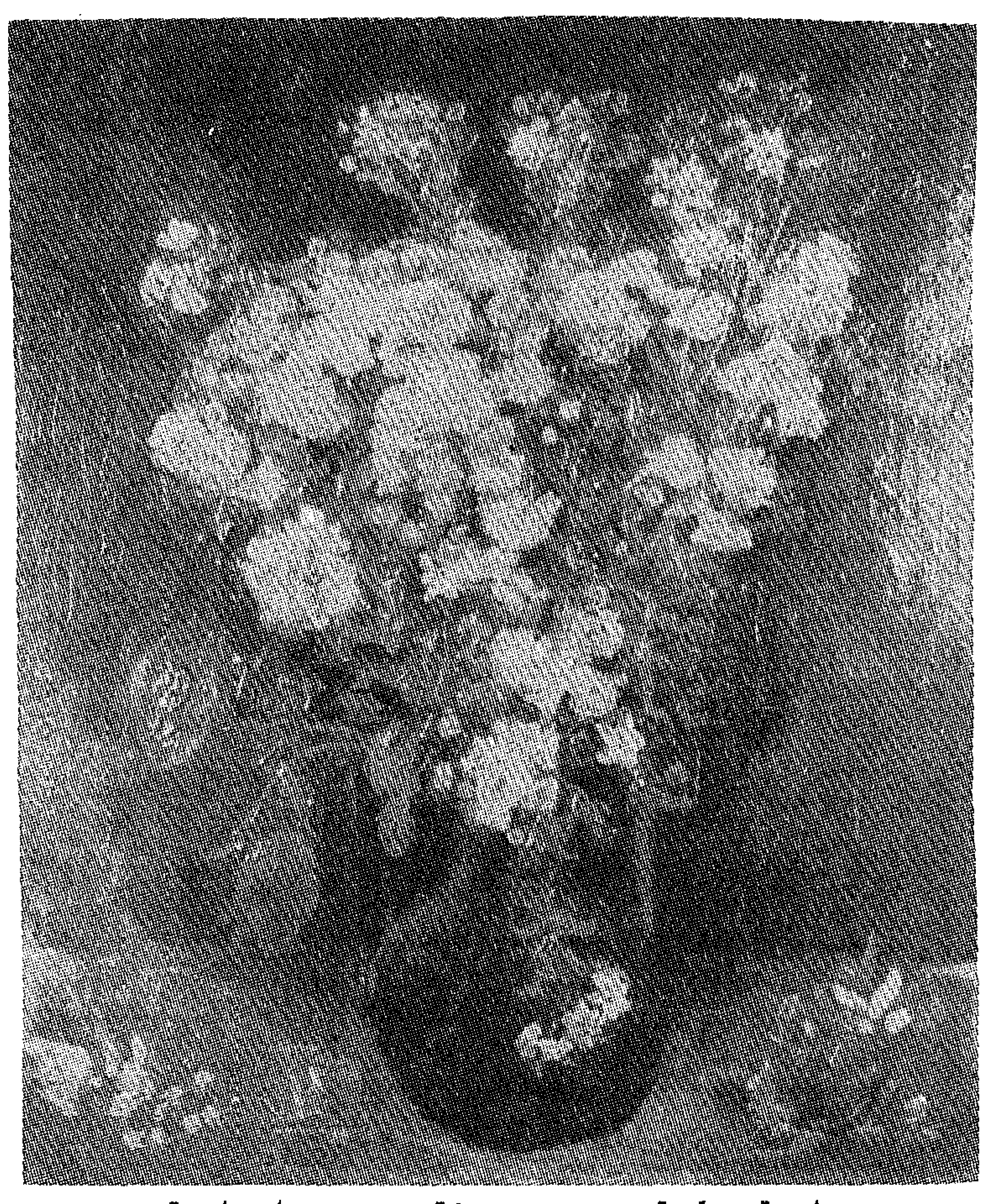
وفى دول العالم الثالث لا توجد لغة حية لم ينشر بها

كتاب أو أكثر عن الفنان فضلاً عن الأفلام السينمائية والتلفزيونية سواء التسجيلية أو الروائية التى تتناول حياته وفنه التى أنتجت فى أوروبا وأمريكا وتعرضها دور السينما ومحطات التليفزيون فى كل بلاد العالم.

وأهم سببين فى شهرة هذا الفنان الواسعة فى وقتنا الحاضر هما أسلوبه الشيق فى الرسم، وأحداث حياته الصاخبة أو المأساة التى عاشها . .

ولد «فان جوخ» فى بلدة زو نديت بهولندا عام ١٨٥٣ . وكان أبوه قسيساً زرع فى أعماق ابنه، من خلال الجو الدينى الذى احاطه به فى طفولته وصباه، مثلاً عليا كانت تصطدم بالواقع فى كل لحظة طوال حياته.

فلما بلغ السادسة عشرة أخذه عمه إلى «لاهاى» ليعمل معه فى القاعة التى كان يديرها وتخصصت فى بيع الأعمال الفنية، سواء من الآثار القديمة أو من إنتاج الفنانين المعاصرين، وكانت هذه القاعة تتبع مؤسسة جوبيل الشهيرة التى يقع مركزها الرئيسى فى باريس. وهكذا تعرف فان جوخ على عالم الفن وتحمس لأعمال «رمبرانت» وبعض لوحات الفنانين الهولنديين وجماعة «باربيزون» لأنه تصور أنها تتغنى بحب الانسانية . . وراح يناقش العملاء وبذل جهده فى إقناعهم بشرائها، وبلغ من نجاحه أن



لوحة : « آنية وزهور » ومعروفة فى مصر باسم لوحة «ازهار الخشخاش » للفنان « فنسنت فان جوخ » ، رسمها عام ١٨٨٦ بالوان زيتية على قماش ، مساحتها ٦٤ × ٥٣ سم ، ومعروضه بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

قررت المؤسسة نقله إلى لندن ليدير فرعها هناك . .

وكان ناجحاً فى عمله أنيقاً فى هندامه، إلى أن أحب فتاة اسمها «أرسيولا» وعندما طلب منها الزواج هزأت به وصدته فى خشونة وصلف . . فأصابه نوع من الهوس الدينى، وراح يحدث عملاءه عن الدين بدلاً من مناقشة جماليات اللوحات الفنية.

ونقلته الشركة إلى باريس حيث تدهورت حالته النفسية وانطوى على نفسه وأصابته الكآبة . . وقبل أن تقرر المؤسسة فصله، كان قد رفع استقالته، موطداً العزم على تكريس حياته للخدمة الدينية.

واتجه إلى لندن ليعمل مدرساً للغة الفرنسية . . ولكن جوها المظلم البارد الكئيب وذكريات جرحه العاطفى العميق جعلت حالته النفسية تزداد سوءاً، فعاد إلى هولندا حيث قبلت أسرته أن تلحقه بمعهد لاهوتى فى امستردام، وعكف على الدراسة الجادة ستة أشهر، ثم لم يعد يطيقها، وقرر أن يعمل واعظاً ومبشراً بين عمال المناجم والفلاحين فى إحدى قرى بلجيكا.

هناك عايش «فان جوخ» المرضى بحمى التيفوس، وحاول تخفيف آلام الاحتضار عنهم، وسهر مع الفقراء والجرحى، متخطياً بذلك الحدود المرسومة له كمبعوث

دينى، إلى نوع من الامتزاج والتوحد الكلى فى مهنته، يقضى أيامه ولياليه بينهم لا يأكل إلا معهم ولا يخصص الوقت الكافى لراحته أو نومه، كما وزع عليهم ملابسه وأغطيته وأصبح يعانى البرد والجوع، إلى الحد الذى جعل مظهره يتدهور فينام على القش ويتلطخ وجهه الأحمر بغبار الفحم الأسود. فكان جزاؤه على ذلك أن تعلق به هؤلاء العمال، وأن طردته السلطات الدينية قبل أن يمر عام واحد على استلامه هذا العمل، لأنه لم تعجبهم طريقته فى تطبيق التعاليم المسيحية على هذا النحو.

وزادت أزمته النفسية نتيجة إحساسه بالفشل: فشل كبائع للوحات الفنية والتحف، وفشل فى حبه، ثم فشل كمدرس للغة الفرنسية، وأخيراً فشل كواعظ دينى بين عمال المناجم والفلاحين.

ولكنه ما لبث ان كتب إلى أخيه «تيو» يقول:

«إننى بالرغم من كل شىء سوف أنهض ثانية. سوف أتناول من جديد ريشتى، التى تخليت عنها فى أيام انكسارى، وسأعود للرسم. والآن يبدو لى كل شىء وقد تغير..».

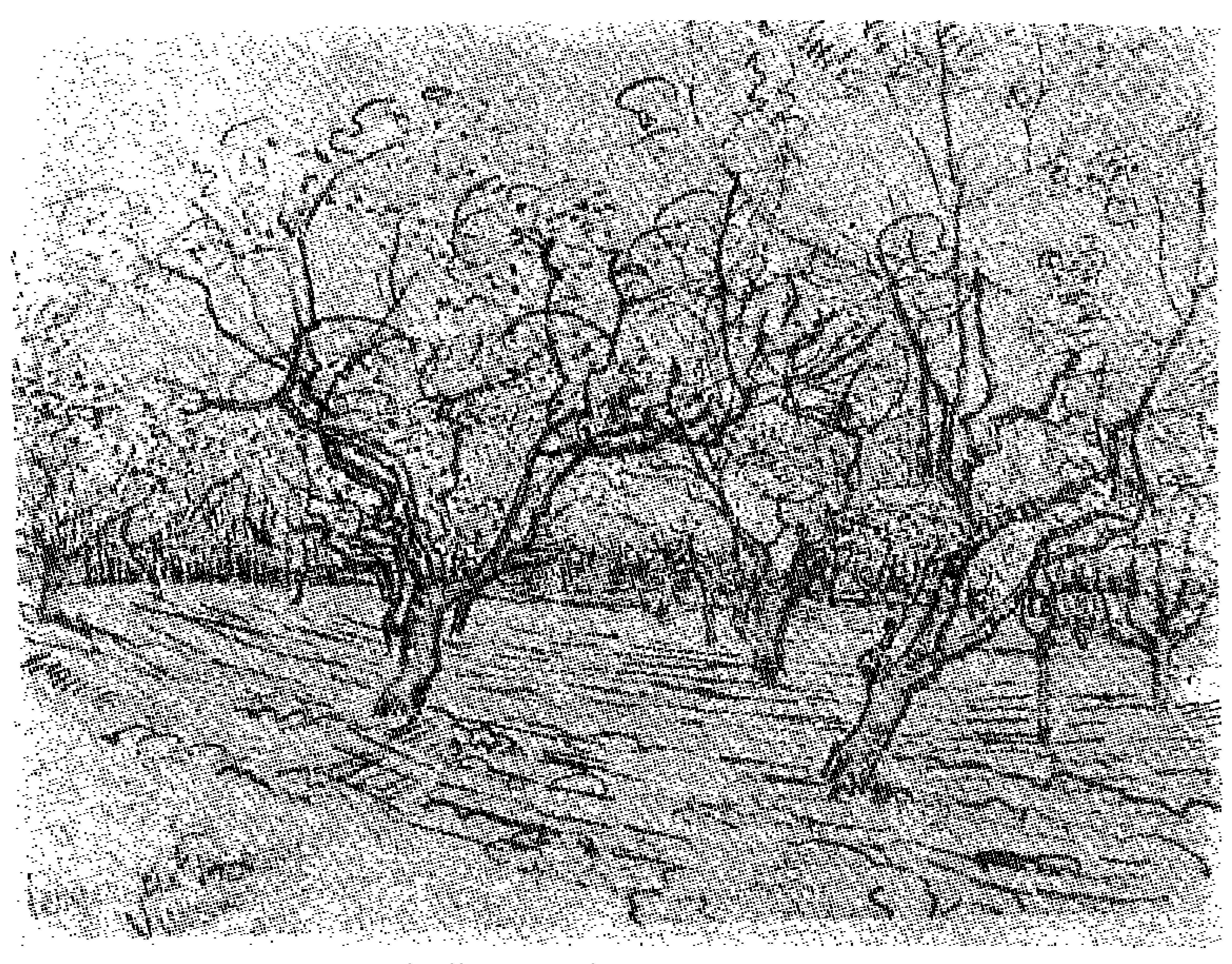
وبدأت قصة تراجيدية من قصص العلاقة التى تتنازعها المصالح من ناحية والحب الأخوى من ناحية

أخرى فقد آمن الأخ بأخيه، وأتاح ذلك «لفان جوخ» أن يخرج أعظم الأعمال الفنية»، فمنذ ذلك التاريخ، لم ينقطع «تيو» طيلة السنوات العشر التالية عن بذل المعونة المالية لأخيه وتشجيعه ومساعدته واستخدام هذه المساعدة لحض أخيه على انتاج أكبر عدد ممكن من اللوحات دون أى اعتبار لحالته النفسية.

وبعد أن بلغ السابعة والعشرين التحق باكاديمية الفنون فى مدينة «انفرى»، وبدأ حياته فى عالم الألوان، وعكف على رسم الفلاحين الهولنديين وعمال المناجم والبؤساء، مسجلاً كل ذكرياته التى نقشت فى مخيلته، فى مجموعة من اللوحات الحزينة القاتمة، القوية التعبير.

تسمى هذه المرحلة فى فنه بالمرحلة الهولندية التى استغرقت عامى ١٨٥٤ ـ ١٨٥٥.

وفى العام التالى رحل «فان جوخ» إلى باريس للإقامة مع أخيه فى استوديو بحى «مونمارتر»، وكان أخوه «تيو» من تجار الصور المتفتحى الذهن، المهتمين بتتبع الاتجاهات الحديثة، فقد كان مديراً لفرع إحدى المؤسسات الفنية، ومتخصصاً فى تسويق لوحات التأثريين وخاصة لوحات «مونيه» و«بيسارو» و«ديجا».. وقد فرح «فان جوخ» بصحبة أخيه، بعد ما قاساه طويلاً من وحشة وحرمان..



لوحة : «حديقة دى بروفان فى الشتاء» للفنان «فنسنت فان جوخ» ، رسمها فى «آرل» عام ١٨٨٨ بألوان مائية على ورق ، مساحتها ٣٨ × ٥٣ سم ، ومعروضه بمتحف فان جوخ بامستردام .

وسعد بحياته الجديدة فى باريس، فما لبث أن تغيرت ألوانه القاتمة المظلمة وحلت مكانها ألوان التأثريين الزاهية البراقة.

وراح يدرس النظريات والأساليب الفنية الجديدة، ويناقش أصحابها، فى نشوة وحماس مجرباً هذه الأساليب فى لوحاته، كما تعرَّف فى هذه الفترة على عددٍ من شباب الفنانين، منهم «تولوز لوتريك» و«بول جوجان».

وتأثرت لوحاتـه بالـرسوم اليـابانيـة المطبـوعة. . ثم ظهرت تأثيرات تجارب زملائه المعاصرين على فنه. . وبعد مضى عام آخر كان قد استوعب كل ما حوله من تجارب وأصبح مهيئاً لمرحلة ناضجة خصبة استغرقت بقية حياته.

واستمرت إقامته الأخيرة فى باريس عامين، ثم تنبه فجأة أنه أصبح عالة على أخيه، وفى فبراير عام ١٨٨٨ عاد أخوه «تيو» ذات يوم إلى داره فوجـده نظيفـاً منظماً مـزيناً بالزهور واللوحات، كما وجد رسالة من «فان جوخ» ينبئه فيهـا برحيله إلى مكـان آخر فيـه السـماء أصفى والضـوء أسطع. .

وسافر «فان جوخ» إلى بلدة «آرل» بمقاطعة بروفانس فى جنوب فرنسا، حيث الشمس الساطعة طوال النهـار، والألـوان المتوهجـة، والدفـء. وعكف خـلال العامـين التاليين على الرسم فى غبطة وحماس فيـاض، حتى لتبدو لوحاته فى هذه الفترة وكأنها تشع حيوية فى ألوانها وإيقاعها وشكلها.

ومع أنه كان يرسم بأسلوب لمسات الفرشاة المتعددة الألوان، وهى الطريقة التى تعلمها أصلاً من التأثريين، إلا أن لمساته كانت تهدف إلى غرض آخر غـير النقل العقـلى لتأثيرات الضوء، فنشأ عنهـا تأثـير مختلف على المشـاهد،



لوحة : « الرجل ذو الغليون » ـ وهى صورة شخصية للفنان
« فان جوخ » رسمها بعد ان قطع اذنه واثناء تماثله للشفاء

بسبب ما بها من تعبيرية. وقد شرح طريقته فى خطاب لأخيه يقول؛ «إننى بدلاً من محاولة نقل الطبيعة بأمانة، استخدم الألوان بحرية ودون تقيد بالطبيعة من أجل التعبير عن نفسى تعبيراً قوياً».

وفى هذه المرحلة دعا «بول جوجان» إلى الإقامة معه، وهو يحلم بإنشاء رابطة للفنانين، وبأن تكون داره هى نواة تحقيق هذا الحلم.

إلا أن وصول جوجان أعقبته المتاعب، فالمناقشات احتدمت، والخلاف فى الرأى إتسع، والنقاش لم ينقطع بينهما، والصخب الذى كان يثيره جوجان أينما حل.. كل ذلك قد أدى إلى توتر أعصاب فان جوخ واستفزازها..

ويقع الانفجار عندما سخر «جوجان» من فكرة إنشاء رابطة للفنانين، وعندئذ قذف «فان جوخ» محتويات كأسه من النبيذ فى وجه جوجان.. وبعدها أغمى على فان جوخ فحمله جوجان من المقهى إلى الدار وأرقده فى فراشه.

وفى الصباح ندم فان جوخ وطلب من زميله الصفح، ولكنهما ما لبثا أن عادا إلى الشجار بعد منتصف الليل، وخلال غضب جُنونى أخرج فان جوخ «موسى حلاقة» وشهره على جوجان، وجرى وراءه فى شوارع البلدة محاولا قتله.. ولكنه بعد فترة أفاق إلى نفسه وعاد إلى بيته فى حالة

من التمـزق العنيف. . ورحل جـوجان. . بينـما حالات الهياج الجنونى عاودت «فان جوخ». . حتى قام فى أحداها بقطع أذنه وربط رأسه المصاب ثم قدم الأذن المقطوعة فى لفافة إلى محبوبته التى طلبت أذنه خلال إحدى مداعبـاتها له. .

وعنـدمـا عـاد إلى بيتـه أغمى عليـــه ولم يفق إلا فى المستشفى. . وعنـدما استـرد صحته طـاردته أنـظار أهل البلدة وصيحات أطفالها. . فانهارت أعصابه ولم يجد أخوه بدأً من نقله إلى مستشفى للأمراض العقلية بـالقرب من «آرل».

وقد مكث فان جوخ عاماً فى هذا المستشفى وسُمح له بالرسم، وظهر فى لوحـات هذه المـرحلة شىء من عنف نوبات الصرع التى تعرض لها. . وعندما نجح أخوه فى بيع إحدى لوحات «فان جوخ» بمبلغ ٤٠٠ فرنك، اقترح أن يستخدم هذا المبلغ فى الاستشفـاء بمصحة خـاصة قـرب باريس، يشرف عليها طبيب يدعى الـدكتور «جـاشيت» وهو من هواة الفن. . وقد أمضى هذا الطبيب أوقاتاً طويلة فى صحبته. .

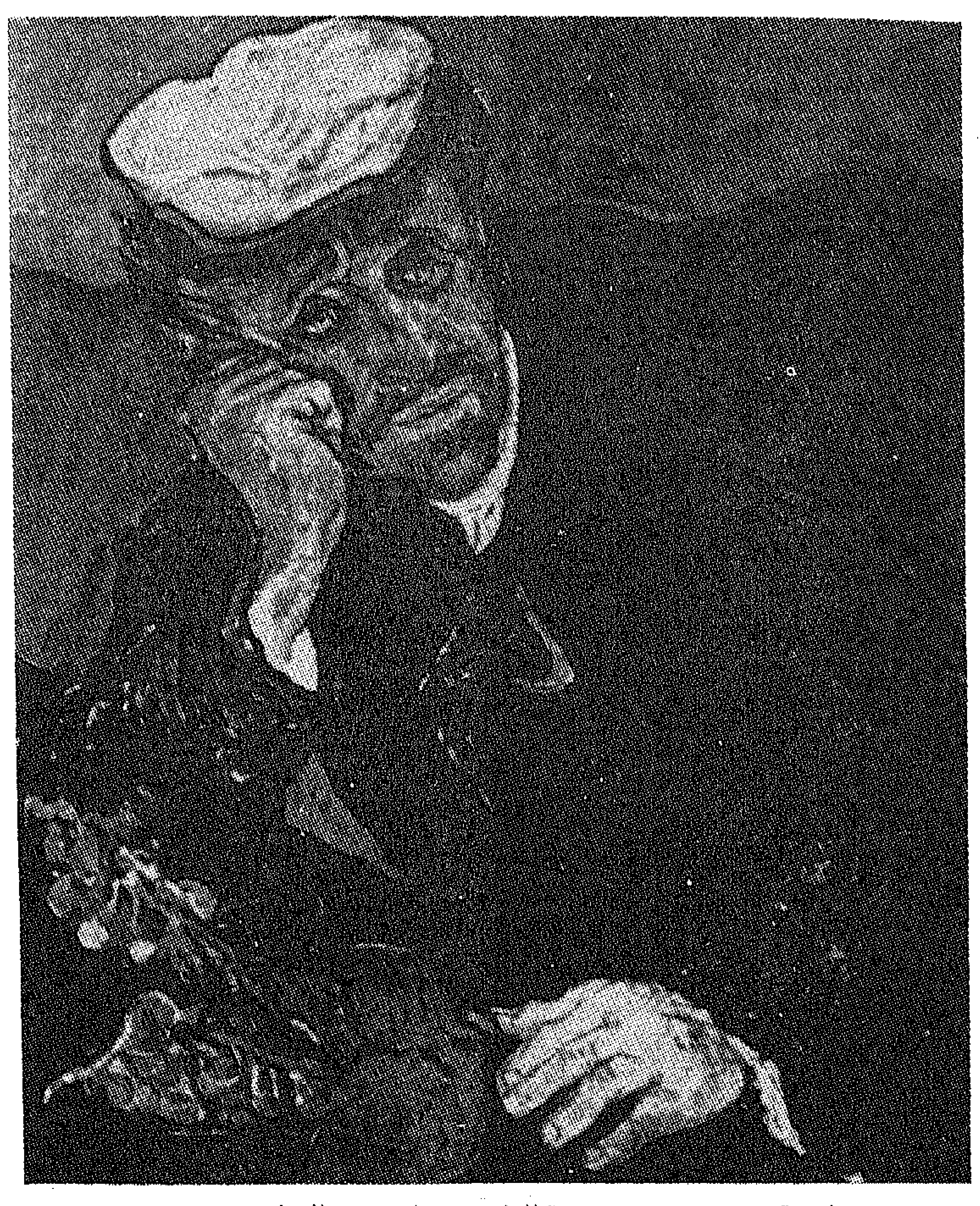
ولكن نوبات الصرع راحت تتوالى بانتظام، وسئم فان جوخ الحياة، فخـرج إلى حقل مجـاور وأطلق على نفسـه

الـرصاص، ولكنـه لم يمت على الفـور، ونقله «تيـو» إلى المستشفى التى مات بها بعد يومين وهو لم يتجاوز السابعة والثلاثين بعد أن رسم أكثر من ٧٠٠ لوحة وما يربو على ألف رسم.

إن كل هذه الثروة الفنية أنجز معظمها خلال السنوات العشر الأخيرة من عمره بين عامى ١٨٨٠ - ١٨٩٠ بعد أن تخبط حتى سن السـابعة والعشـرين فى محاولات متتـاليـة فاشلة..

والواقع إن مكانة فان جوخ فى تاريخ الفن ترجع إلى سببين: الأول هو توصله إلى الأسلوب التعبيرى قبل أن يظهر فى ألمانيا.. إن قوة التعبير عن ذاتية الفنان وما يعتمل فيها من صراعات، ثم التعرف على ما تتضمنه الألوان من طاقة تعبيرية، مع استخدام ضربات الفرشاة واتجـاهات الخطوط والمساحات الملونة من أجل التعبير عن انفعالات الفنان أو أعماق الشخصيات التى يرسمها... هذا العطاء المتعدد الدرجات والوسائل فى اللوحة الواحدة وضع أعماله على قمة أعمال الفن الفرنسى خلال القرن الماضى..

أمـا السبب الثانى لشهـرته ومكـانته فى تـاريخ الفن فيتعلق بأحداث حيـاته التـراجيديـة وعلى قمتهـا مرضـه



لوحة : « صورة شخصية للدكتور جاشيت » للفنان فنسنت فان جوخ ، رسمها عام ١٨٩٠ ، ومعروضه بمتحف التاثريين بباريس .

النفسى الذى أدى به إلى قطع أذنه ثم انتحاره فى النهاية، إن هذه الحوادث والتصرفات التى سجل أهمها فى أعماله، دفعت الناس العاديين إلى حب الاستطلاع وتأمل أعماله والإقبال عليها، إن لها تأثيرها على الجمهور الكسول المشغول بمشاكله الصغيرة عن التطلع إلى لوحات الفنانين أو زيارة المتاحف.

وقد فطن الفنانون الأذكياء من بعده إلى أثر «الحدث» فى حياة الفنان، وكان بيكاسو يتبع أسلوباً فى الدعاية لأعماله يعتمد على «الحدث» والتصرفات الشاذة والرسوم الغريبة والتصريحات الاستفزازية. كما أن «سلفادور دالى» الفنان الأسبانى «السيريالى» الأسلوب قد أجاد افتعال الحدث الملفت حتى كانت تصرفاته أشهر من لوحاته.

●●●

# بول جوجان

(١٨٤٨ - ١٩٠٣)

ولد «بول جوجان» فى باريس عام ١٨٤٨ ، وهو عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية . . وكان أبوه صحفياً جمهورياً ، فلما استولى «لويس نابليون» على السلطة ونصب نفسه امبراطوراً سنة ١٨٥١ ، هاجر الأب إلى بيرو بأمريكا الجنوبية حيث كان يعيش أقارب زوجته التى ولدت هناك . . فقد كانت أم جوجان ابنة لرسام يدعى «شازان» وأمها اسبانية من سيدات المجتمع المرموقات لنشاطها فى جماعة «جنود سان سيمون» . . لقد كانت تنتمى إلى الطبقة الحاكمة التى كان ينتخب من بينها نائب الملك فى بيرو» .

ولكن والد «جوجان» مات فى هذه الرحلة قبل أن تصل السفينة إلى ميناء «ليما» . . فعاشت الأم مع أبنائها هناك أربع سنوات ثم عادت بهم إلى فرنسا عندما بلغ عمر «بول جوجان» سبع سنوات .

وعندما أتم الفتى دراسته الثانوية انبهر بحياة البحر ، فالتحق بالبحرية التجارية وهو فى سن السابعة عشر واستمر بها حتى سن العشرين ، وقام خلال هذه السنوات بعدة رحلات بين ميناء الهافر ، وريو دى جانيرو والسويد والدنمارك . . . وبعد وفاة والدته عام ١٨٧١ هجر البحر

واشتغل بالسمسرة، وفى عام ١٨٧٣ تزوج من فتاة دانمركية جميلة من أسرة ثرية، وأقام لها بيتاً جيـد التأثيث وأنجب خمسة أطفال، وعاش حياة اجتماعية ناجحة. . لقد كان موفقاً فى عمله، وكانت أرباحه فى ازدياد مستمر.

ولكن أحد عملائه فى العمل دعـاه لزيـارة المعارض الفنيـة بصحبتـه، وظهـر أنـه من هـواة الـرسم فى وقت الفراغ. . ودعا «جوجان» إلى أن يجرب الرسم فى الهـواء الطلق يوم عطلته الأسبوعية. .

وفى عام ١٨٧٦ تقدم «جوجان» إلى صالون الخريف بمجموعة لـوحاتـه للمناظـر الطبيعيـة، فقبلت واحدة. . وانقلبت حيـاته رأسـاً على عقب نتيجـة لهذا النجـاح. . فتعرف على رسامى المناظر الطبيعية وعلى أعضـاء جماعـة «التأثريين»، وبدأ يشترى لوحاتهم، حتى بلغ ما دفعه فى هذه اللوحات ١٥ ألف فرنك. . وقام «بيسارو» بتوجيهه فى الرسم، وشرح له أسرار الفن التأثرى، كما عرَّفه بسيزان وبقية التأثريين، فشاركهم فى معرضهم الخامس. . وعندما اشترك معهم ـ كفنان هاو ـ فى المعرض السادس، أثنى عليه ناقد مشهور يسمى «هويسمان». . إلا أن هذا الناقد عاد وتجاهل لوحاته التى شارك بها فى معرض التأثريين السابع باعتبار أنها لا تدل على أى تقدم. .



لوحـة : « الموت والحـيـاة »ومـعـروفـه فى مـصـر باسم «المستحمات» للفانان « بول جوجان » ( ١٨٤٨ ـ ١٩٠٣ ) ، رسـمـها عام ١٨٨٩ بالوان زيتية على قماش ، ومسـاحتـها ٩٧ × ٧٥ سم ، ومـعـروضـه بمتـحـف مـحـمـد مـحـمـود خليل وحرمه بالجيزة .

وفى عام ١٨٨٣ أراد ان يبرهن للجميع أنه يستطيع التفوق والتقدم لو تفرغ للفن، فاحترف الرسم واعتزل العمل فى مهنة السمسرة، وانتقل مع زوجته وأطفاله إلى «روان» - حيث كان يعيش «بيسارو» - وهو ممتلىء بالطموح وأحلام الشهرة والمجد، متصوراً أن عمله الفنى سيدر عليه دخلاً يعوضه عن مهنته التى اعتزلها. . لكنه لم يربح شيئاً، وتبخرت مدخراته فى أقل من ثمانية أشهر، ولم يستطع مواجهة سخط زوجته التى أصرت على السفر إلى عائلتها فى الدانمارك، فرضخ لرغبتها وصحبها مع أولاده إلى كوبنهاجن، حيث أتاحت له أسرتها العمل فى التجارة، كما أقام معرضاً للوحاته التى رسمها فى فرنسا، ولكن المعرض فشل والتجارة أخفقت.

وفى يونيو عام ١٨٨٥ رجع إلى باريس، بعد معركة حامية مع أسرة زوجته، وصحب معه ابنه الأصغر الذى كان يبلغ من العمر ست سنوات. . وهناك عاش الأمرين لأنه لم يستطع أن يبيع لوحاته لأحد، واضطر إلى العمل فى لصق الاعلانات والملصقات بالشوارع، وقضى أياماً مع

---

لوحة : « متى ستتزوجين » للفنان « بول جوجان » (١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) ، رسمها فى جزر تاهيتى عام ١٨٩٢ بالوان زيتية على قماش . ◀

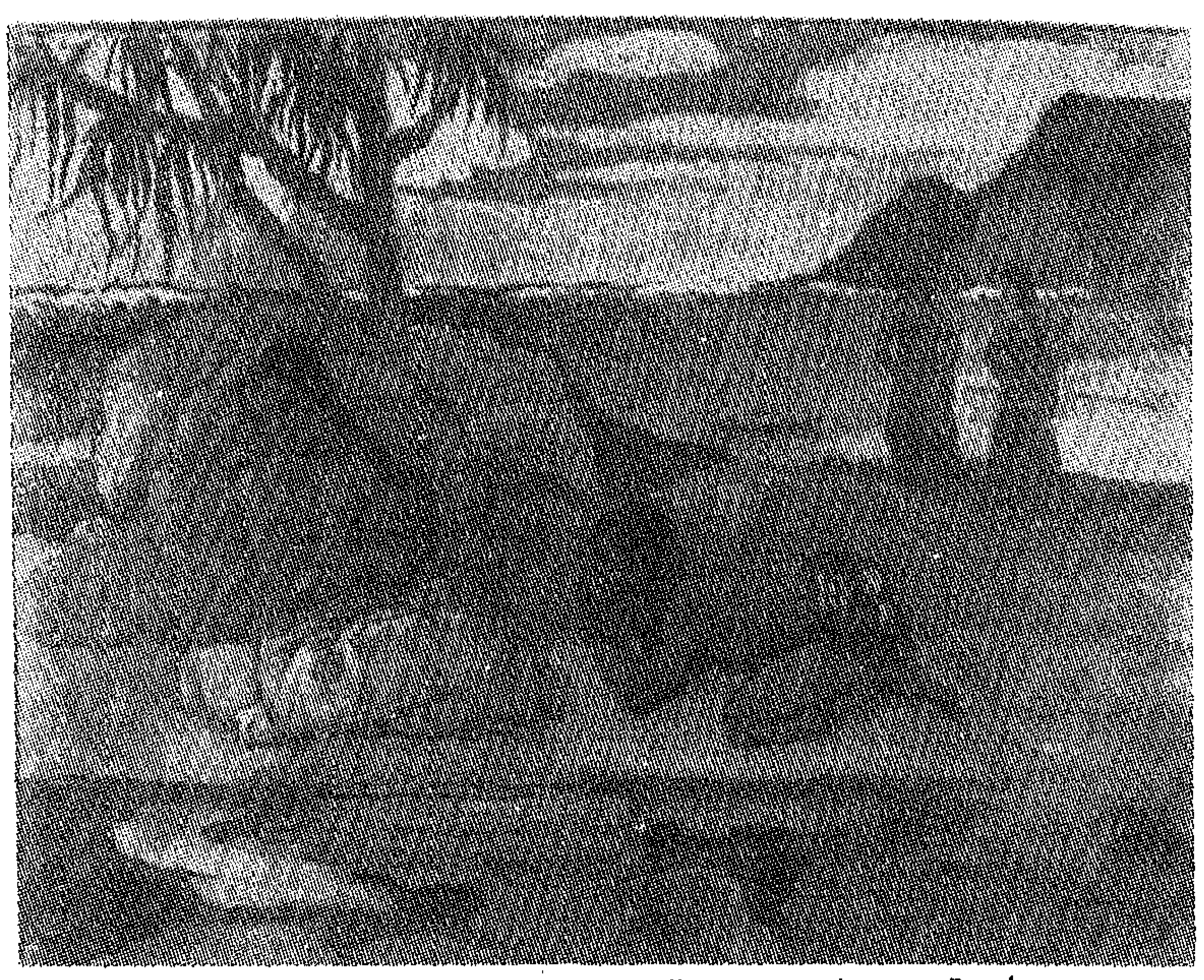


ابنه بدون مأكل، وكانا يقضيان معظم ليالى الشتاء بغير غطاء . . وأخيراً جاءت الأم فأخذت طفلها، وعادت به إلى كوبنهاجن .

عندئذ بدأت سنوات التشرد فى حياة جوجان. واستغرقه الفن تماماً، وانتقل إلى مقاطعة «بريتانى» حيث أقام فى فندق مخصص للفنانين المعوزين، وهناك عكف جوجان، فى عزم وتصميم على تجربة أسلوب جديد فى الفن أكثر حدة وصلابة من الأسلوب التأثرى، فاجتذب عدداً من الفنانين الشبان لمتابعته، فكانوا يلتفون حوله للإصغاء إلى نظريته الجديدة، وفى نهاية ذلك العام عاد إلى باريس حيث أقام صداقة مع «فان جوخ» وزار «ديجا» فى مرسمه . .

وفى ربيع عام ١٨٨٧ أبحر مع فنان شاب وهدفهما الوصول إلى جزر المحيط الهادى عن طريق «بناما»، حيث كانت القناة تحفر آنذاك . . ولم يجدا عملاً غير الاشتراك فى حفر القناة لبضعة أسابيع، ثم أقلعا إلى جزر المارتنيك، ولكنهما عادا إلى باريس فى العام التالى مفلسين تماماً .

وفى باريس أقام معرضاً ضم ٢٠ لوحة من أعمال «جوجان» التى رسمها فى جزر المارتينك، وبيع بعضها بثمن زهيد، ولكنه كان كافياً ليتيح له الاقامة صيفا آخر فى



لوحة : « منظر فى جزر الدومينيك » للفنان « بول جوجان» ( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) ، رسمها عام ١٨٩٤ بالوان زيتية على قماش ، مساحتها ٤٧ × ٦١ سم ، ومعروضه بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .

«بونتافان» . . وفى هذا الصيف تحول جوجان تماماً عن التأثرية إلى إتجاه «تأليفى» أو «رمزى»، وإن كان جوجان نفسه قد سخر من هاتين التسميتين فيما بعد . .

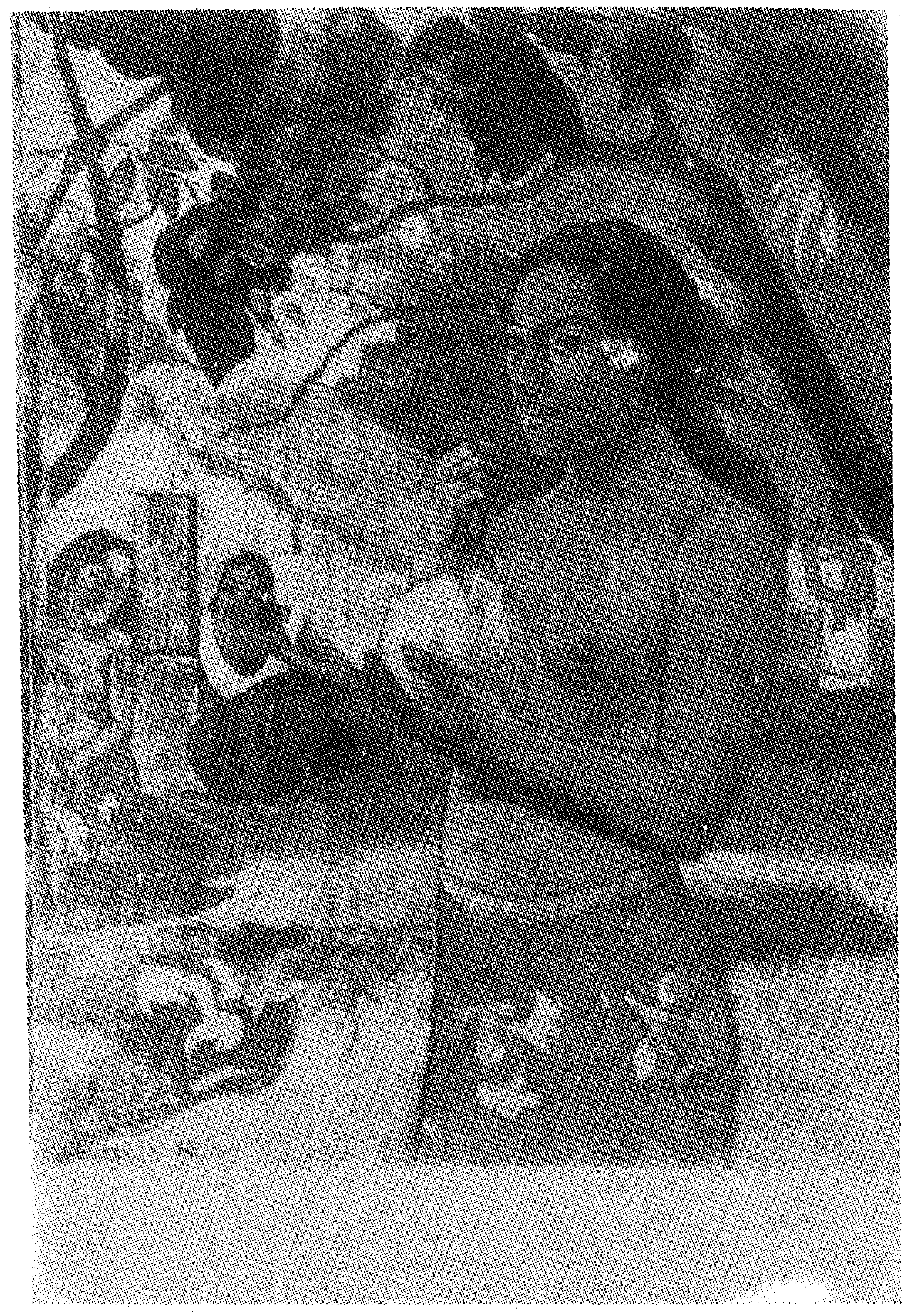
وقد دعاه «فان جوخ» فى شتاء عام ١٨٨٨ للاقامة معه فى بلدة «آرل» بجنوب فرنسا . . ولكن هذه الزيارة انتهت نهاية مفجعة بالشجار بينهما وتهديد «فان جوخ» لجوجان

بالقتل فعاد «جوجان» إلى «بونتافان» وزاد أثره على شباب الفنـانين . . .

ورحل جوجان إلى «تاهيتى» عـام ١٨٩١ ليعيش فى سلام وسعادةوفن ،فرسم ٦٠ لوحة والعديد من الرسوم فى عام واحد. إلا أنه مرض وإصابه هزال شديد، فاضـطر للذهاب إلى عاصمة الجزيرة طلباً للعلاج. وبعد بضعـة أسابيع عاد إلى كوخه ولكنه كان لايزال عليلاً ولم يتبق لديه أى مال. . وأرسل لوحاتـه إلى باريس فـأثارت إعجـاب الأصدقاء، إلا أنها لم تجد من يشتريها.

واستـطاع أصدقـاؤه فى باريس أن يجعلوا الحكـومة الفرنسية تتكفل بإعادته إلى أرض الوطن فعاد عام ١٨٩٣ إلى مارسيليا وهو لا يملك فرنكا واحداً. . وساعده الحظ عندما توفى عمه فى هذا الوقت فورث نحو ألفى دولار، فأقام لنفسه مرسماً فى «مونبارناس»، كـان يغص كل ليلة بالعديد من الأدباء والفنانين من شتى الطبقات، كما كان مكاناً للهو والمجون مما جلب له الفضيحة والشهرة.

وفى العام التالى بعد أن انفق المبلغ الذى ورثه رحل إلى «بونتافان» لقضاء الصيف مـع القرد الصغـير الذى كـان يصطحبه وخليلته الأندونيسية. . ولكنه لم يكف عن العراك حتى نشبت مشـاجرة بينـه وبـين بعض البحـارة وأصيب



من لوحات بول جوجان عن اهالى جزرتاهيتى .

فيها . . فهجرته عشيقته التى سبقته إلى باريس واقتحمت مرسمه ونهبت ما استطاعت أن تنهبه .

وبعدها عاد إلى باريس ليصفى كل ممتلكاته ويبحر مرة أخرى إلى تاهيتى ، حيث عاش مبذراً حتى ضاعت أمواله وعاد يعانى الأوجاع والمذلة والفقر . . فراح يرسل إلى أصدقائه بباريس يلتمس معاونتهم مالياً بما يساوى ٤٠ دولاراً كل شهر ليعيش ويشترى أدوات الرسم ، غير أن هذه الفكرة لم تلق ترحيباً . . فكتب إليهم يطلب بيع لوحاته بأى ثمن ، فكان يصله من حين لآخر مبلغ ضئيل من المال حتى لم يطق العيش ، فحاول الانتحار بالزرنيخ ولكنه شفى ، فعمل كاتباً فى عاصمة الجزيرة ، بينما كان يتفرغ من حين لآخر للرسم حيث كان تاجر الصور «فولار» يبعث إليه من حين لآخر بمبلغ يساوى ثلاثين جنيها شهرياً .

وبدأ يتشاجر مع رجال السلطة بسبب سوء معاملتهم للأهالى . . حتى حكم عليه عام ١٩٠٣ بالسجن والغرامة . . وقبل أن يستأنف الحكم اشتد عليه المرض وتوفى فى ٨ مايو سنة ١٩٠٣ وحيداً لا يقف بجانبه أحد ، فحطم رجال السلطة كوخه وباعوا مخلفاته . . إلا أن «فولار» تاجر الصور عمل فى هدوء على شراء كل ما أمكنه العثور عليه من آثار جوجان ، فجنى بعد ذلك ثروة طائلة .

وكـان أثر فن جـوجان عميقـا على عـدد من شباب الفنانين الذين أطلق على أسلوبهم فيها بعد اسم «الوحشية» .

وكانت حياته كثيرة التلون وكانت أعماله أيضاً، لقد أدى شغفه بالفن الفطرى والحياة الفطرية إلى فقدان ثقته فى القـواعد الثـابتة التى قـام عليها فن التصـوير الأوروبى، وكانت هجرته إلى جزر «تاهيتى» هى محاولـة للبحث عن مكان لم تلمسه المدنية حيث الفطرة هى الطابع السائد، فقد كان يعتقد أن مثل هذا المكان هو الجنة التى تعطيه الأمان والهدوء على الأرض، ولكن «جوجان» ذهب إلى «تاهيتى» متـأخراً نصف قـرن، كان اتصـالها خـلاله بـالحضارات الأوروبية قد غير وجهها الثقافى بعض الشىء، ومع هذا كان «جوجان» قادراً على التقاط المظاهر الفطرية فى الحياة من حوله ليسجلها فى لوحاته .



# التأثرية فى فن النحت

## أوجست رودان

خلال القرن التاسع عشر فى فرنسا كان هناك العديد من المثالين، لم يشتهر منهم سوى بضعة أسماء، مثل نحات الأشخاص (البورترية) « جون انتوان هودون » (١٧٤١ - ١٨٢٨) وأشهر تماثيله للكاتب «فولتير» فى باريس ولرئيس السولايات المتحدة «جورج واشنطن» (فى متحف المتروبوليتان بنيويورك) . .

بعده ظهر نحات الحيوانات المتفوق «آنطون لوى بارى» (١٧٩٦ - ١٨٧٥) الذى قام بدراسة الحيوانات المفترسة فى حديقة الحيوان، ثم قام بتشكيلها فى أوضاع عنيفة خلال صراعها حتى الموت بعضها مع بعض، أو مع الإنسان.



تمثـال « القـبله » من البرونز للفنـان « رودان » ( ١٨٤٠ - ١٩١٧ ) ، من مـعروضـات متـحف مـحـمـد مـحـمود خليل وحرمه بالجيزة .

فى منتصف القرن التاسع عشر أنتج «دوميه» تماثيل صغيرة كاريكاتوريـة من الطين تعتبـر من أكثر الأعمـال أصالة فى هذا الميدان، لكنها عرفت قبل وفاته بفترة قصيرة وتم سبكها بالبرونز بعد رحيله.

وبـالمثل أنتـج «ديجا» المثـات من التماثيـل الصغيرة

الفردية (يصور كل منها شخصاً واحداً) سجّل فيها حالات الحركة، عرف القليل منها خلال حياته . . إنها لا تنتمى إلى الفن التأثرى إلا من زاوية بعيدة، رغم أنها تمثل محاولة للتعبير عن الخفة والرشاقة ومقاومة الجاذبية عند راقصات الباليه كما ظهرن فى لوحاته ـ وفى الحقيقة لا تصمد هذه التماثيل عند مقارنتها بلوحاته أو بلوحات مونيه ورينوار وبيسارو ـ كما أنها لا تنتمى إلى فن النحت نفسه إلا من بعيد . . وهذا أمر طبيعى فكل محاولة مقصودة لأن يساير فن النحت مذاهب فن التصوير الزيتى كانت نادراً ما تنجح دون التضحية بالقيم النحتية .

وظهر «أوجست رودان» (١٨٤٠ ـ ١٩١٧) فدخل النحت على يديه إلى حلبة الصراع بين المذاهب والمدارس الفنية، وتطور فنه ـ بعد أن أجاد الأسلوب الكلاسيكى ـ ليقدم موضوعات عاطفية ثم يعبر عن الفن التأثرى فى تماثيله المجسمة . .

ولد «فرانسوا أوجست رينيه رودان» يوم ١٢ نوفمبر ١٨٤٠ فى باريس، وكان والده خادماً من نورماندى. وقد التحق «أوجست رودان» بالمدرسة المحلية، حيث ظهر اهتمامه بالرسم . . كان عمره ١٢ عاماً عندما التحق بمدرسة يديرها عمه لتعليم الطهى والخدمة بالمنازل. وفى

فترة المراهقة ظهرت ميوله المبكرة إلى الرسم، مما جعل والده يلحقه بمدرسة الفنون الزخرفية المعروفة باسم «المدرسة الصغيرة» وهناك تلقى بشغف الخبرات والدروس التى لقنه إياها «هوراس ليكوك» فى الرسم، كما تعلم التشكيل المجسم وبدأ زياراته المتقاربة لمتحف اللوفر والمكتبة الوطنية التى تضم متحف «الحفر» واللوحات المطبوعة يدويا. كما درس أيضاً تشريح الحيوانات فى حديقة النباتات حيث التقى بنحات الحيوانات الشهير «بارى» وراقبه وهو ينحت بعض أعماله. وتلقى فى هذه الفترة دروساً فى الرسم عن النماذج الحية (الموديلات) فى مصنع الجوبلان الوطنى للنسيج، وقد فشل ثلاث مرات فى اختبار الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا، وهو نفس ما حدث مع معظم الفنانين التأثريين أبناء هذا الجيل.

عندما بلغ العشرين توقف والده عن الانفاق عليه لاستكمال دراسته، فعمل فى تصميم واستنساخ أشغال الزخارف والحليات المجسمة للعمارات. كما تعرف فى هذه الفترة على النحات «دالو»، وأصبحا صديقين، ودفعته هذه الصداقة إلى الأشتغال بالنحت هاوياً، فعمل تمثالاً نصفيا لوالده، وهو أول أعمال «رودان» المعروفة.

وعنـدما تـوفيت شقيقته الكبـرى أقام رودان تمثـالاً جنائزياً ليوضع على قبرها، فأثار انتباه أحد الرهبان ودعاه ليكون راهباً، لكنه لم ينجح فى الاختبار الخاص بـدخول الدير وباركه الأب الذى اختبره ليكون نحاتاً ناجحاً.

وفى ١٨٦٤ تقدم إلى «صالون الفنانـين الفرنسيـين» فكان ضمن المرفوضين. . وعندما نشبت الحرب السبعينية بين فرنسا وبروسيا (أى ألمانيـا) دعى روادن للخدمـة فى الجيش، لكنـه سُرِّحَ لقصـر نظره. وبعـد الحرب عمـل مساعداً للنحات كاريير واشتغل معـه فى بلجيكا مصممـاً ومنفذاً للزخارف المعمارية للعديد من المبانى العامة .

زار إيطاليا عام ١٨٧٥ حيث شاهد مدن تورينو وجنوا وبيزا وفلورنسا وروما. . . وهناك جذبته أعمـال مايكـل انجلو وعكف على دراستها وتأثر بها تأثـراً عميقاً. وبعـد عودته عمل فى المصنع الـوطنى للبورسلين (القيشـانى) فى «سيفر» لمدة ثلاث سنوات مصمما للزخارف التى تزين أوانى الزهور (الفازات).

---

تمثال لواحد من « أعيان كاليه » من البرونز للفنان «رودان» انجزه عام ١٨٨٦ ومعروض فى متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة . ◄



وفى عام ١٨٨٠ تم سبك تمثاله «عصر البرونز» بخامة البرونز وكان قد أتهم عندما عرضه بأنه مصبوب على جسم إنسانى (الموديـل) لشدة مـطابقته للطبيعـة ودقة التشـريح والتجسيم وكان هذا الاتهام شهادة له بالتفوق فى مطابقة الطبيعة . . فدعى لتصميم ونحت الزخارف على مـدخل متحف الفنون الزخرفية، فصمم عمله الصرحى الشهير «أبواب جهنم» الذى كان ينوى الانهماك فى تنفيذه بقيـة حيـاتـه، لكنـه لم ينفـذ سـوى اجـزاء من هــذا العمـل الملحمى . . وهى معروضة فى متحفه بباريس.

وافتتـح عام ١٨٨٢ ورشـة (أى محترفـاً للنحت) فى باريس وتفرغ تماماً للنحت فوضع تصميمه الأول لتمثاله الشهير «البرجوازيون من كاليه» . . وفى ١٨٨٦ شارك فى معرض التأثريين وفى ١٨٨٩ عين مديراً لقسم النحت فى الجمعية الوطنية للفنون الجميلة التى كان يعمل بها فيما فبل «صبابا».

وفى ١٩٠١ أقام روادن معرضـا شامـلا لأعمالـه فى بـاريس ضـم ١٧٠ تمثالا ورسـما بـالخـطوط فى مبنى اقيم

---

تمثال « بلزاك » للفنان « رودان » (١٨٤٠ - ١٩١٧ )الصورة عن نسخة الجبس الاصلية ، من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة . ◀



خصيصا لهذا الغرض فى ميدان «الما» بباريس، وبهذا المعرض بدأت شهرته العالمية، بعد ذلك أسس مدرسة للنحت تحت اسم أكاديمية رودان فى باريس. وفى ١٩٠٣ أصبح رودان هو رئيس الجمعية الدولية للنحاتين والرسامين والحفارين.

فى ١٩٠٥ نفذ نسخة كبيرة من تمثال «المفكر» ليقام أمام «البانتيون» استجابة لرغبة جماهيرية عامة.. وقد نقل هذا التمثال عام ١٩٢٢ إلى حدائق متحف رودان.

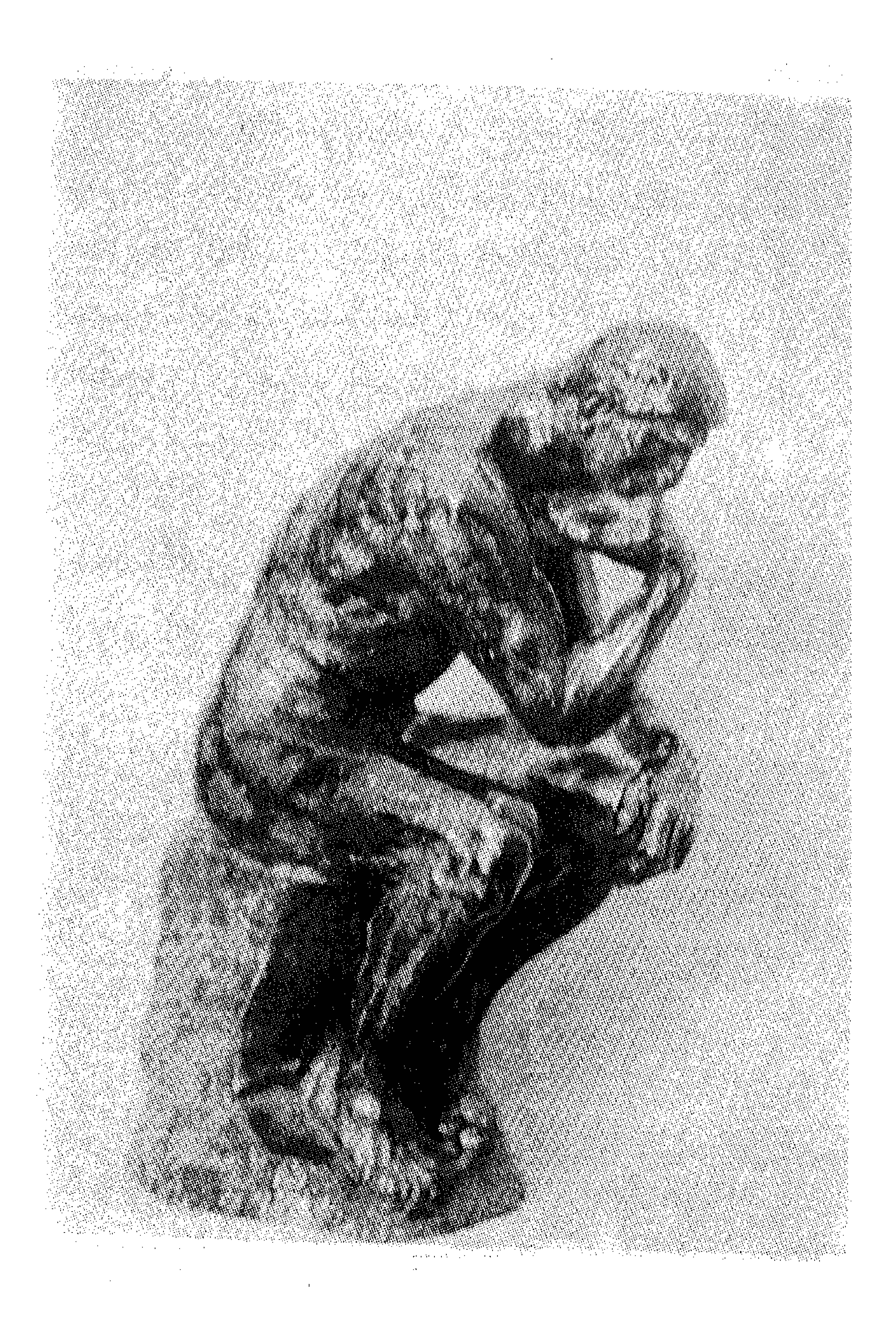
وفى ١٩١١ بدأ النقاد يطالبون بإقامة متحف لأعماله وشارك فى هذه الحملة الادباء والسياسيون وعندما قامت الحرب العالمية الأولى سافر إلى لندن ثم إلى إيطاليا وبدأت حالته الصحية تتدهور ومات يوم ٢٤ نوفمبر ١٩١٩ وأقيم فوق مدفنه تمثاله «المفكر» باعتباره أعظم تماثيله.

* * * *

كان أوجست رودان «من نفس جيل كلود مونيه» وقد ولد فى نفس عام ميلاده.. وعندما كان رودان تلميذاً نجيباً للتماثيل الكلاسيكية وأعمال «مايكل انجلو» كان يعانى من

---

◀ تمثال « المفكر » من البرونز للفنان رودان ـ معروض بمتحف محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .



الصراع بين طموحه من ناحية والأصول الفنية المتوارثة من ناحية أخرى.

وفى الحقيقة سرعان ما أصبح رودان فناناً مرموقاً لـه شعبيته كمثال موهوب، بل وأعظم المثالين المعاصرين له. هذا رغم أن أعماله كانت مثار معارك عنيفة بين النقاد فى عصره، وكانت هـذه المعارك النقـدية تـربطه دائـماً مـع التأثريين وثورتهم.. السبب فى هذا يتضح إذا نظرنا إلى أعماله الهامة فقد أهمل المظاهر الخارجية للشكل المنحوت عندما تخلى عن النعومة فى التنفيذ، وترك جانباً من العمل لخيال المتلقى. وكان يترك أجزاءً من الحجر دون تهذيب، ليعطى إحساساً أن الشكل لم يكتمل. هذا الأمـر اعتبره بعض النقاد إهانة للجمهور ووصفه آخرون بأنه «كسول» وأن إهماله نعومة بعض مناطق التمثال هى تعبير عن عدم احترام المشاهـدين الذين كـان النحت بالنسبـة لهم يعنى اكتمال الشكل وصقله جيداً.. ولم ينتبهوا إلى قيمـة هذا الأسلوب فى التعبير عن رؤ ية الفنان وموقفه من دور التنفيذ فى تجسيد فكرته. كان يتوقف عن إكمال الصقل عندمـا يحس أنه أبرز فكرته وجسدها، ولا يستطيع أحد أن يدَّعى بأنه لم يكمل أعمالـه بسبب الجهل أو الضعف فى مهنتـه كمثال.. ولقد كانت شهرة تماثيل رودان عاملاً على كسب

المزيد من عشاق الفن التأثرى والمهتمين به خارج فرنسا.

في بعض أعماله ترك الملامح غير مكتملة ليقوم المشاهد باستكمالها أو استنتاجها. . وتعمد عدم إزالة آثار وضع قطع الصلصال على السطح، فتظهر واضحة عند سبك التمثال في البرونز، وهذا يماثل أسلوب الفنانين التأثريين في عدم إخفاء لمسات الفرشاة على لوحاتهم . . وطريقة رودان في معالجة أسطح تماثيله البرونزية جعل لها ملمساً مماثلاً لتأثير لمسات كلود مونيه لاقتناص تأثير سقوط الضوء على الأجسام المختلفة.

واكتشف رودان أنه يستطيع أن يحقق تأثيرات مشابهة في الرخام كما فعل في تمثال «القبلة» (١٨٨٦) ـ أول تمثال صممه ليعبر عن هذا الموضوع عام ١٨٨٠ ـ ففى عصر رودان كانت التماثيل الرخامية ينفذها عمال متخصصون في قطع وتشكيل الرخام نقلاً عن نماذج من الجبس يتم صبها على الأصل الذى يشكله الفنان من الصلصال. . وكان رودان معجبا بتماثيل مايكل انجلوا الرخامية العديدة التي نحتها في أواخر أيام حياته ولم يكملها. . فكان رودان يوقف عمل «نحات الرخام» عندما يجد جزءاً من الرخام الخام قد حقق قيمة تعبيرية. . وكان في كثير من الأحيان

يقوم بصقل أجزاء من تماثيله بنفسه ويضع لها اللمسات الأخيرة، فيجمع بين الأجزاء الغفل والمناطق المصقولة في التمثال الواحد تماماً كتماثيل «مايكل انجلو» الناقصة. وبهذه الطريقة كان يجعل الضوء يلمع عند اصطدامه ببلورات الرخام غير المصقول محققا «هالة» لامعة حول الأجزاء المصقولة، وهي تأثيرات مماثلة لما حققه التأثريون في سعيهم لاقتناص تأثيرات الضوء ولكن بطريقة مناسبة للرخام وهو خامة من خامات فن النحت .



# المراجع العربية


١ ـ كيف نفهم التصوير من «جيوتو» إلى «شاجال» ـ بقلم ليونيللو فيتوري ـ ترجمة محمد عزت مصطفى (دار الكاتب العربي بالقاهرة).

٢ ـ معنى الفن ـ تأليف هربرت ريد ـ ترجمة سامى خشبة ـ (دار الكاتب العربي بالقاهرة).

٣ ـ الواقعية فى الفن ـ تأليف سيدنى فنكلستين ـ ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ـ (الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٤ ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ تأليف ارنولد هاوزر ـ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ـ (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٥ ـ قصة الفن الحديث ـ تأليف سارة نيومايرـ تعريب رمسيس يونان (مكتبة الانجلو المصرية).

٦ ـ كتالوج «معرض الذكرى المئوية للتأثرية» مارس ١٩٧٥ (هيئة الفنون وسفارة فرنسا).

٧ ـ ضرورة الفن ـ تأليف ارنست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٨ ـ محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية (دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٠).

٩ ـ بول سيزان ـ تأليف طارق الشريف (منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ دمشق ١٩٧٥).

١٠ ـ جيل من الرواد ـ تأليف بدر الدين ابو غـازى ـ مطبـوعات جمعية محبى الفنون الجميلة ـ ١٩٧٥ .
١١ ـ الفن التأثرى ـ تأليف صبحى الشارونى ـ سلسلة كتابك رقم ١٢٩ ـ (دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٧).
١٢ ـ هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعـة ـ تأليف صبحى الشارونى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦).

# المراجع الأجنبية

1) The Painter's eye- by Maurice Grosser- A Mentor book (The New American Library).
2) The Museum of impressionism in Paris- by Fernard Hazan e,diteur.
3) French Impressionists- by Herman J. Weehsler Fontano.
4) La Peinture Europeene dans Les galeries Allemandes 19e Siecles- Edition Prestel. Munich.
5) Degas- by Daniel Catton Rich- Harry N. Abrams. inc. New York¾
6) Renoir - by Michel Drucker- A Mentor Unesco art book.
7) Cezanne landscapes- by John Rewald- Methuen and Co. L.T.D.

# صبحى الشارونى



## مؤلفاته:

(١) عبدالهادى الجزار

فنان الأساطير وعالم الفضاء (الدار القومية) ١٩٦٦

(٢) الفنان صلاح عبدالكريم (كتابات معاصرة) ١٩٧٠

(٣) أحلى الكلام (كتابات معاصرة) ١٩٧٣

(٤) الفنون التشكيلية (طبعة أولى) (كتابات معاصرة) ١٩٨١

(طبعة ثانية) فى مكتبة الشباب (رقم ٧)

عن (الثقافة الجماهيرية) ١٩٨٥

(٥) الفن التأثرى (سلسلة كتابك) (دار المعارف) ١٩٨٢

(٦) الفنان صلاح طاهر (هيئة الاستعلامات) ١٩٨٣

(٧) الاخوان سيف وأدهم وانلى

(بالاشتراك مع كمال الملاخ) (هيئة الكتاب) ١٩٨٤

(٨) ٧٧ عاماً مع الفنون الجميلة فى مصر(هيئة الاستعلامات) ١٩٨٥

(٩) هؤلاء الفنانون العظماء

ولوحاتهم الرائعة (هيئة الكتاب) ١٩٨٦

(١٠)عبدالهادى الجزار

(بالاشتراك مع آخرين) (دار المستقبل العربى) ١٩٩٠

(١١)٨٠ سنة من الفن (١٩٠٨ ـ ١٩٨٨)

(بالاشتراك مع كمال الملاخ ورشدى اسكندر)

(هيئة الكتاب) ١٩٩١

(١٢)المثقف المتمرد «رمسيس يونان»

(سلسلة «دراسات فى نقد الفنون الجميلة» ( هيئة الكتاب)١٩٩٢

(١٣)فن النحت فى مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين

(دراسة مقارنة) (الدار المصرية اللبنانية)١٩٩٣

(١٤)مدارس ومذاهب الفن الحديث

(الجزء الأول) (هيئة الكتاب) ١٩٩٣

## تحت الطبع

(١٥)موسوعة الفنون الجميلة ـ قاموس الفنانين فى مصر.

## صدر منها

| | |
|---|---|
| (١) مختار العطار | الفن والحداثة بين الأمس واليوم |
| (٢) صبحى الشارونى | المثقف المتمرد «رمسيس يونان» |
| (٣) محمود بقشيش | النحت المصرى الحديث |
| (٤) د. نعيم عطية | المكان فى فن التصوير المصرى الحديث |
| (٥) جمعية النقاد | الفنان بيكار |
| (٦) صبحى الشارونى | مدارس ومذاهب الفن الحديث<br>الجزء الأول (القرن التاسع عشر) |

## تحت الطبع

| | |
|---|---|
| (٧) مختار العطار | الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١١٤٦/١٩٩٣

I.S.B.N 977-01-3609-3

يستعرض المؤلف المدارس والمذاهب الفنية التى تعاقبت فى مجال فنون الرسم والتلوين طوال القرن التاسع عشر ، ابتداء من « الكلاسيكية الجديدة » حتى « التنقيطية » .. كما يخصص فصلاً كاملاً عن المثال « رودان » والاسلوب التأثرى فى فن النحت .

ويشرح الكاتب الأسس الفكرية والمبررات التى قامت عليها كل مدرسة فنية .. ثم الجوانب السلبية التى كشفت عنها المذاهب التالية فى الاتجاهات التى سبقتها .

وهذا الكتاب يتضمن عرضاً شاملاً لكتابَىْ المؤلف اللذين نفدا من المكتبات وكان يتناول كل منهما بعض هذه المذاهب الفنية ، وهما « الفن التأثرى » و « هؤلاء الفنانون » ..

ويحقق المنهج العلمى للناقد الكبير صبحى الشارونى ، الذى يتميز اسلوبه بالبساطة والتشويق ، متعة للقارىء الذى ينشد توسيع معارفه ، وخاصة دارس الفنون الجميلة ، وحتى الفنان والناقد المتخصص ، يقدم له هذا الكتاب فرصة لترتيب معلوماته ومراجعتها فى ضوء المنهج الذى اتبعه المؤلف .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٨٢٥ قرشا